

ester

MESTER

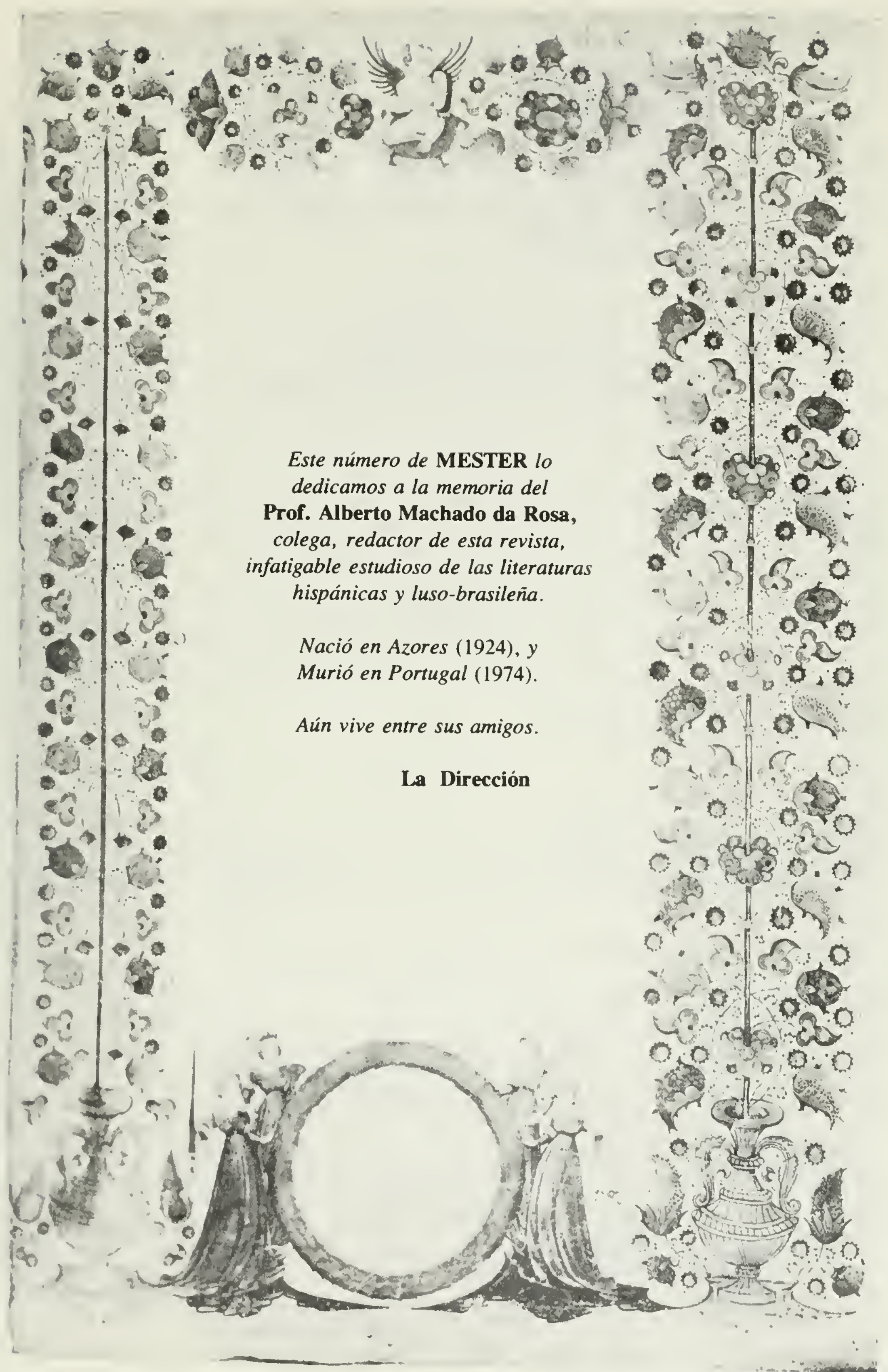
La Dirección da fe de su agradecimiento
a los siguientes patrocinadores de *Mester:*

DEL AMO FOUNDATION
CHICANO STUDIES CENTER, UCLA
GRADUATE STUDENTS ASSOCIATION (GSA), UCLA

Portada: "El ángel convoca a las aves" (siglo XII), de los comentarios a la Revelación de San Juan, entresacada de *Die Spanische Buchmalerie vom Siebten bis Siebzehnten Jahrhundert* (2 Vols.), J. Domínguez Bordona, Leipzig, 1930. De la misma publicación ha sido tomada la ilustración del reverso, perteneciente a las *Cantigas de Santa María* de Alfonso el Sabio (siglo XIII).

Mester se publica dos veces por año, en primavera y en otoño. Las ideas expresadas en sus páginas no son siempre las de la Dirección, la cual invita y estimula colaboraciones de cualquier procedencia. No se efectuará la devolución de ningún material que llegue sin sellos postales. Toda colaboración deberá enviarse por duplicado a *Mester*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Calif. 90024.

Suscripciones y ventas:
Suscripción anual .... US$6
Instituciones .... US$10
Suscripción de estudiante .... US$4
Número suelto .... US$3



Este número de **MESTER** *lo*
dedicamos a la memoria del
Prof. Alberto Machado da Rosa,
colega, redactor de esta revista,
infatigable estudioso de las literaturas
hispánicas y luso-brasileña.

Nació en Azores (1924), *y*
Murió en Portugal (1974).

Aún vive entre sus amigos.

La Dirección



Revista de Literatura
Creación-Teoría-Interpretación

Volumen V | Abril de 1975 | Número 2

ÍNDICE

O mito da infância na poesia de Fernando Pessoa

I

Introdução

O mito da infância é um dos eixos principais em torno dos quais se move a obra poética de Fernando Pessoa. Porque mito e não tema ou estado de infância? O termo tema da infância pressupõe uma poesia intimista baseada nas experiências ou emoções reais do poeta em criança exprimida com certa medida de sinceridade. O termo estado de infância dá a entender uma poesia de temas tratados tomando como ponto de partida o estado mental da criança que talvez pressuponha um estudo da psicologia infantil da maior profundidade. O que se encontra na poesia de Fernando Pessoa é um mito da infância: a palavra mito no sentido de uma "tradição que, sob forma de alegoria, deixa entrever um fato natural histórico ou filosófico."[1] Embora seja uma tradição ou história inacreditável e sem realidade, o mito exerce uma influência muito real sobre o comportamento ético e práctico dentro do contexto da sociedade ou cultura que o cria e perpetua. A infância de Pessoa é uma infância mitificada. O leitor pode não aceitar as premissas do poeta no que diz respeito à sua visão da psicologia infantil e pode pôr em dúvida a sinceridade dos seus versos de tom intimista ou autobiográfico. Nada adianta discutir a perspicácia de suas idéias psicológicas ou sua sinceridade. Um fato persiste: o mito da infância criado por Fernando Pessoa, embora seja inacreditável e careça realidade, tem uma função na temática, sensibilidade poética e filosófica e na vida interior do poeta. Assim que o mito atinge um grau superior de realidade e funciona na obra e vida do poeta.

O mito da infância se manifesta de maneiras diferentes e com maiores e menores medidas de insistência em quase doda a poesia de Pessoa, ele mesmo, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. Expressado diretamente em Álvaro de Campos e Fernando Pessoa ortônimo, torna-se um dos temas centrais da poesia emocional de Campos e é mais intelectualizado em Pessoa. Expressado diretamente poucas vezes em Caeiro, o mito não vem à tona com a expressão temática senão se apresenta obliquamente formando a base estética e filosófica da perspectiva de Caeiro.

II

Álvaro de Campos

Na obra de Álvaro de Campos, o poeta das emoções, o mito da infância é da maior importância. Nele o mito se transforma em ideal. O desejo dele é um sonho impossível: a conservação do estado da infância ou das qualidades da criança.[2] A expressão mais poética deste ideal de Campos se encontra no poema "Aniversário":[3]

> No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
> Eu era feliz e ninguém estava morto.

O poeta exalta aquele tempo feliz de criança em que não tinha consciência da existência da morte.

> Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma.
> De ser inteligente para entre a família,
> E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim.
> Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças.
> Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido
> da vida.

Expressa a capacidade involuntária da criança de ter esperanças e de viver. O adulto, quando chega a ter consciência das esperanças e da vida, se torna incapaz de tê-las e de vivê-la.

> O que fui — ai, meu Deus!, o que só hoje sei que fui . . .

Volta de novo à idéia de que só depois de chegar a ser adulto é possível ter consciência da felicidade da infância.

> O que eu sou hoje é terem vendido a casa,
> É terem morrido todos,

É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo
frio . . .

Sente-se a tristeza do poeta que repara naquela felicidade perdida.

Desejo físico da alma de se encontrar ali outra vez,
Por uma viagem metafísica e carnal,
Com uma dualidade de eu para mim . . .
Comer o passado como pão de fome, sem tempo de
manteiga nos dentes!

Campos deseja voltar física e espiritualmente ao estado da infância. Quer revivê-lo. É um desejo impossível e contraditório. Deseja agora, em adulto, voltar à pureza da alegria da vida de criança ("o pão de fome") sem que ela seja modificada ou moderada pela bagagem de experiências racionais do adulto ("sem tempo de manteiga nos dentes!"). As lembranças da infância são evocadas com tanta força que aquele passado feliz apaga o presente do poeta:

Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para
o que há aqui . . .

No penúltimo verso Campos exprime a raiva que sente frente à impossibilidade de ter consigo, no seu tempo presente de homem já adulto, seu passado de criança:

Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira! . . .

Os mesmos temas, o desejo impossível de voltar ao estado de infância ou a inconformidade do poeta ao comparar a infância com seu presente estado de adulto tendo ao mesmo tempo a consciência da impossibilidade de voltar, aparecem repetidos em vários outros poemas de Álvaro de Campos. Nos dois poemas entitulados "Lisbon Revisited" não é Lisboa que o poeta tenta revisitar senão o "eu" que ele era na infância quando morava lá. Em "Lisbon Revisited (1923)" (p. 82) o poeta encara a impossibilidade de reviver no presente a Lisboa de seu passado:

Ó céu azul — o mesmo da minha infância —,
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflete!
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta

Em "Lisbon Revisited (1926)" (p. 84) reaparece o mesmo tema:

Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida . .
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui . . .
Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
E aqui tornei a voltar, e a voltar,
E aqui de nôvo tornei a voltar?

A resposta obviamente é NÃO! e o poeta fica "estrangeiro aqui como em tôda a parte" porque ao tentar reviver aquele Álvaro de Campos idêntico ao Campos da infância numa Lisboa que não é mais a Lisboa idêntica à da infância, fracassa e ao tentar também não pode ser o Álvaro de Campos do presente. Qualquer tentativa de existir no passado fracassa e ao mesmo tempo a tentativa impossibilita a sua existência completa no presente. O poeta tem consciência de seu fracasso inevitável:

Outra vez te revejo,
Mas, ai, a mim não me revejo!
Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,
E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de
mim —
Um bocado de ti e de mim! . . .

Na tentativa fracassada de rever a Lisboa e o Álvaro de Campos do passado o poeta só consegue ver um "bocado," uma lembrança vaga do que já passou ao não ser.

Talvez os versos mais melancólicos de Campos sejam aqueles em que o poeta juxtapõe uma exaltação dos valores do estado da infância e a tristeza sentida ao reconhecer a perda irreparável daqueles valores pelo poeta adulto. Em "Tabacaria" (p. 86) o poeta escreve:

Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com

que comes!
Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha
de estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.

Ao observar na rua uma cena cotidiana o poeta exalta a capacidade da criança de comer chocolate com prazer puro e inconsciente, sem pensar. Por outro lado, o poeta que pensa vê que o embrulho do chocolate é de folha de estanho, frio e util; não é mais o papel de prata bonito e mágico da infância. Por causa de seu pensamento analitico aprendido o adulto perdeu a capacidade de sentir e gozar a vida simples e puramente. Decepcionado, deita tudo para o chão.

Em "Adiamento" (p. 96):

Quando era criança o circo de domingo divertia-me tôda
a semana.
Hoje só me diverte o circo de domingo de tôda a semana
da minha infância . .

A criança se divertia toda a semana com o circo de domingo. O adulto so pode se divertir ao recordar que quando era criança o circo de só um dia lhe divertia toda a semana. Em "Trapo" (p. 102):

Carinhos? Afetos? São memórias
É preciso ser-se criança para os ter
Minha madrugada perdida, meu céu azul verdadeiro!
O dia deu em chuvoso.

Outra vez o poeta em atitude cismática contempla os prazeres perdidos da infância, os carinhos, os afetos. Dos únicos prazeres verdadeiros da vida, os da infância perdida ("Minha madrugada perdida, meu céu verdadeiro!") só resta a tristeza do adulto ("O dia deu em chuvoso."). Exprime a mesma emoção de maneira um pouco diferente em "Dobrada à Moda do Pôrto" (p. 106):

(Sei muito bem que na infância de tôda a gente houve
um jardim,
Particular ou público, ou do vizinho.
Sei muito bem que brincarmos era o dono dêle.
E que a tristeza é de hoje.)

Nem criança nem adulto pode ser dono de um jardim que sob a lei, como bem imóvel, pertence ao pai, ao vizinho, ou à municipalidade. O ato de brincar nele é o dono de um jardim. Mas é a criança que sabe brincar. Ao adulto, tendo aprendido a incapacidade de brincar, resta so a tristeza.

É esta a verdade perdida mas não esquecida que Álvaro de Campos procura reencontrar: a verdade natural da infância, da criança que sabe brincar, que sabe sonhar sem as inibições aprendidas no mundo racional e utilitário do adulto, que sente os prazeres da vida sem destuí-los pensando neles. É a saudade desta verdade que o poeta expressa em "Magnificat" (p. 104): "Que é daquela nossa verdade — o sonho à janela da infância?" Sempre inconformado mas também consciente da inevitabilidade de sua própria morte, o mito leva o poeta ao extremo de querer levar os vestígios da infância até à hora da morte: "Quero acabar entre as rosas, porque as amei na infância." (p. 104)

III

Alberto Caeiro

O mito da infância se manifesta de maneira bem diferente nos poemas de Alberto Caeiro. Nem sempre surge expressado abertamente como é o caso de Álvaro de Campos. O ideal de Caeiro, tanto na sua filosofia de vida quanto na sua estética de composição, é viver e criar dentro do estado natural do homem na natureza, o estado natural que Campos encontra só no seu estado mitico da infância. O ideal de Caeiro vai além do ideal de Campos em que Caeiro vive, ou procura aparentar viver, o mito — que torna a atitude dele inverossímil para o leitor incrédulo. Por um processo que o leitor considerará de auto-decepção, Caeiro consegue existir na natureza pura e simplesmente sem pensar nisso como declara no poema "XXXII" (p. 60) de *O Guardador de Rebanhos*:

(Louvado seja Deus que não sou bom,
E tenho o egoismo natural das flôres
E dos rios que seguem o seu caminho

Preocupados sem o saber
Só com florir e ir correndo.
É essa a única missão no mundo,
Essa — existir claramente,
E saber fazê-lo sem pensar nisso.)

Caeiro é o poeta do poema "XXXIX" (p. 61) que consegue ver as coisas como elas são sem inculcar nelas valores não inerentes nelas senão aprendidos nas lições do mundo de Álvaro de Campos:

Porque o único sentido oculto das coisas
É elas não terem sentido oculto nenhum.
É mais estranho do que tôdas as estranhezas
E de que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as coisas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.

Nos *Poemas Inconjuntos* (p. 65) Caeiro vive o mito de Campos; é a criança que sabe brincar:

Se eu morrer muito nôvo, oiçam isto:
Nunca fui senão uma criança que brincava.
Fui gentio como o sol e a água,
De uma religião universal que só os homens não têm.

Caeiro é a criança que tem "uma religião universal"; Campos é um dos homens que não a tem e sente a falta dela. Caeiro revela no poema "XLVI" (p. 61) que sua filosofia de vida e sua estética dependem de um esforço consciente de *des*aprender as lições do mundo de Campos:

Procuro despir-me do que aprendi,
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me
ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu.

E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer
como um homem,
Mas como quem sente a Natureza, e mais nada.

Em outro verso dos *Poema Inconjuntos* Caeiro resume a sua poética: "Eu nem sequer sou poeta: vejo." Mas, como em toda a obra de Fernando Pessoa, há contradições e "O Penúltimo Poema" (p. 65) Caeiro confessa que ele também faz conjeturas filosóficas sobre os sentidos ocultos das coisas que ele insiste tanto em declarar inexistentes:

Também sei fazer conjeturas.
Há em cada coisa aquilo que ela é que a anima.
Na planta está por fora e é uma ninfa pequena.
No animal é um ser interior longínquo.
No homem é a alma que vive com êle e é já êle.
Nos deuses tem o mesmo tamanho
E o mesmo espaço que o corpo
E é a mesma coisa que o corpo
Por isso se diz que os deuses nunca morrem.
Por isso os deuses não têm corpos e alma
Mas só corpo e são perfeitos.
O corpo é que lhes é a alma
E têm a consciência na própria carne divina.

Ao passo que Campos quer morrer entre as rosas que amou na infância, a morte para Caeiro-criança é o sono que se dá a qualquer criança:

Um dia deu-me o sono como a qualquer criança
Fechei os olhos e dormi
Além disso, fui o unico poeta da Natureza.

Aqui as diferenças entre as atitudes de Campos e Caeiro são óbvias. Campos, sempre inconformado, encara a morte com saudades do estado irrecuperável da infância. Caeiro consegue viver o mito e, sendo homem, é criança na hora da morte como foi na vida de poeta ("fui o único poeta da Natureza.")

IV

Fernando Pessoa, ele mesmo

Em Fernando Pessoa ortônimo se encontram poucas expressões diretas ou abertas do mito da infância. Apesar disso o mito funciona dentro de sua poesia. Às vezes lembra Alberto Caeiro, outras vezes Àlvaro de Campos, mas nunca segue com fidelidade as linhas emocionais, filosóficas ou estéticas traçadas pelos dois heterônimos.

Em "Pobre Velha Música!" (p. 27) um estimulo exterior evoca uma lembrança da infância:

Pobre velha musica!
Não sei por que agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva
Quero aquêle outrora!
E eu era feliz! Não sei:
Fui-o outrora agora

Fernando Pessoa não é nem a eterna criança no presente que é Caeiro nem quer voltar ao estado natural da infância como Campos. Pessoa sente tão profundamente a lembrança daquela criança que era que a é de novo no tempo presente, pelo menos por um instante: "Fui-o outrora agora." Em "Ela Canta, Pobre Ceifeira" (p. 30) exprime outro desejo impossivel:

Ah, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência,
E a consciência disso!

O poeta não quer voltar ao estado de inocência inconsciente que Campos acha só na infância e que Caeiro tem a audácia de pretender viver no presente mas sem consciência disso. Quer ter a alegre inconsciência de uma ceifeira ou de uma criança e, ao mesmo tempo ter a consciência de tê-la. Outra face do mito da infância é expressada por Pessoa em "Natal" (p. 33):

Natal . . Na provincia neva.
Nos lares aconchegados,
Um sentimento conserva
Os sentimentos passados.

Coração oposto ao mundo,
Como a família é verdade!
Meu pensamento é profundo,
'Stou só e sonho saudade.

E como é branca de graça
A paisagem que não sei,
Vista de trás da vidraça
Do lar que nunca terei!

O poeta sonha saudade (*sonha*, porque é impossível *ter* saudade de alguma coisa que nunca existiu para ele) de um lar mítico que representa a infância mítica. É uma infância que todo o mundo deveria ter tido, que algumas pessoas tiveram e perderam, e que outros (como o poeta) na realidade nunca tiveram nem terão. É a infância idealizada de criança, família e lar em que todos eles são felizes seguindo os padrões do mito.

V

Conclusão

O mito da infância surge com frequência e com feições sempre mudaveis na obra poética de Fernando Pessoa ortônimo, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. Constitui um fio unificador que liga a poesia dos tres e que enfraquece as fronteiras impostas pelo artifício dos heterônimos. Embora esteja tratado diferentemente nos tres, sua presença em todos o salienta como uma preocupação vigente na temática de Fernando Pessoa.

A. Michael Wilson

University of California, Los Angeles

NOTAS

[1]*Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, ed. Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972) pág. 812.

[2]Pradelino Rosa, *Uma Interpretação de Fernando Pessoa* (Porto Alegre: Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 1969) pág. 94

[3]Adolfo Casais Monteiro, *Fernando Pessoa — Poesia* (Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1970) pág. 100. Todas as citações dos poemas são desta mesma edição e daqui em diante somente se indicará a pagina em que os versos aparecem.



"La United Fruit Co.", de Neruda, como estructura alegórica

I

En la segunda parte de "La arena traicionada," *Canto general* V, figuran tres textos murales que reseñan la actividad de ciertas empresas industriales en America: "La Standard Oil Co.," "La Anaconda Copper Mining Co." y "La United Fruit Co." De la trilogia, "La United Fruit Co." cuenta con la estrategia estructural de mayor interés. Esta estrategia estructural reafirma, a nivel de relaciones formales, un planteamiento o contenido explícito nada singular: la explotación económica, tema suficientemente conocido dentro y fuera de la literatura Basta recordar, en el caso específico de la United Fruit, la trilogia bananera del guatemalteco Miguel Angel Asturias.

Interesa únicamente, pues, describir algunos resortes en la construcción del poema que le confieren efectividad pragmática, y que de esa manera, no solo duplican su marcada intencionalidad, sino que le permiten cierta autonomía funcional y estética al margen de su direccionalidad.

II

La United Fruit Co.

Cuando sonó la trompeta, estuvo
todo preparado en la tierra,
y Jehová repartió el mundo
a Coca-Cola Inc., Anaconda,
Ford Motors, y otras entidades.
la Compañia Frutera Inc.
se reservó lo más jugoso,
la costa central de mi tierra,
la dulce cintura de América
Bautizó de nuevo sus tierras
como "Repúblicas Bananas,"
y sobre los muertos dormidos,
sobre los héroes inquietos
que conquistaron la grandeza,
la libertad y las banderas,
estableció la ópera bufa:
enajenó los albedríos,
regaló coronas de César,
desenvainó la envidia, atrajo
la dictadura de las moscas,
moscas Trujillos, moscas Tachos,
moscas Carias, moscas Martinez,
moscas Ubico, moscas húmedas
de sangre humilde y mermelada,
moscas borrachas que zumban
sobre las tumbas populares,
moscas de circo, sabias moscas
entendidas en tirania

Entre las moscas sanguinarias
la Frutera desembarca,
arrasando el café y las frutas,
en sus barcos que deslizaron
como bandejas el tesoro
de nuestras tierras sumergidas.

Mientras tanto, por los abismos
azucarados de los puertos,
caian indios sepultados
en el vapor de la mañana:
un cuerpo rueda, una cosa
sin nombre, un número caido,

un racimo de fruta muerta
derramada en el pudridero.[1]

El poema consiste en tres estrofas de (I) 28, (II) 6 y (III) 8 versos. Por distribución cuantitativa, la primera es el doble (28) de las restantes (6 × 8). Esta supremacía numérica del conjunto inicial es de decisiva importancia en la lógica de la construcción. El orden de lectura, como ley de gravedad (direccionalidad) del texto, insinúa el ***slogan***: la opresión criticada a nivel socioeconómico se da también a nivel verbal. Son 28 versos sobre/contra 14. Mas bien, para atenerse al enfoque particular de cada estrofa, son 34 versos (en la I y II, la United Fruit) sobre/contra 8 (en la III, los oprimidos).

La primera estrofa parte de una parodia bíblica, luego complementada por alusión al sacramento del bautismo. La creación y repartición de las tierras de América entre la Coca-Cola, la Anaconda, y demás, que corresponden a El Génesis I en el orden bíblico, son datos tribales irrefutables (y risibles). "Cuando sonó la trompeta, estuvo/todo preparado en la tierra,/y Jehová repartió el mundo . . ." La complicidad entre Jehová y el imperialismo adelanta o paralela la comercialización del sacramento y la liturgia. La United Fruit (San Juan Bautista) nombra sus tierras según las estipulaciones de la explotación. La consagración del bautismo se convierte en acto de denigración: el nombre no es indicio de un alma liberada de su pecado original sino de una riqueza natural que entra (como producto) en el mercado capitalista. Los mercaderes echan a Cristo del templo. La compañía "Bautizó de nuevo sus tierras/como 'Repúblicas Bananas' ". Bautizar de nuevo, alterar el nombre (identidad) de lo poseído es una de las claves operantes en el breve poema. Su sentido no es difícil de precisar: el segundo bautismo, síntoma de la imposición y desfiguración, se da dentro de un sistema de jerarquías previsible. En esta primera estrofa, Jehová es Jehová. La Coca-Cola, la Anaconda y demas, son exacta y únicamente lo que sus nombres indican. En esta primera estrofa y en la siguiente, la United Fruit (Frutera) es sencillamente la United Fruit. Nombres invariables, identidades inmutables. No así al tratarse de los personajes-productos que pasan a ser propiedad apadrinada. La identidad (definición/nombre) en este caso accede a la ambigüedad, a la inestabilidad metafórica. Los dictadores que operan como agentes de la compañía explotadora no son dictadores sino moscas. Es decir, son dictadores (oprimen) que son moscas (comen), pues garantizan la inversión de la compañía y viven de lo que desecha, el desperdicio no cotizado. Son "moscas húmedas/de sangre humilde y mermelada,/moscas borrachas que zumban/sobre las tumbas populares." Variaciones de esta imagen aparecerán en las otras dos estrofas. Por lo pronto, cabe señalar lo obvio. Las moscas (dictadores) se alimentan de muertos, los indios de "sangre humilde y mermelada." Vida alimentándose de muerte. Dictadores que son moscas, indios que son frutas. Otra vez, variable identidad. Tan significativa como la diferencia en la condición del nombre, la diferencia de número. Jehová, la Coca-Cola, aparecen como entidades autosuficientes, perfectamente discernibles, poderosas. Aparecen en singular, indicio de su seguridad ontológica. En cambio, tanto los dictadores (moscas) como los indios (frutas) poseen la homogeneidad del producto de mercado. Aparecen como cantidad, en plural. La relación indio-fruta, considerada a la luz del contexto bíblico-litúrgico aludido, evidentemente plantea el misterio de la consubstanciación y la transubstanciación. Alegoría de una alegoría. Cristo = pan/indio = fruta. Ambos son hostia pues ambos son sacrificio. Uno, sacrificio mítico en un tiempo circular. Otro, sacrificio económico en un tiempo histórico.

La escenografía con que cierra esta primera estrofa es impresionante. Común, pero impresionante. En *Viento fuerte*,[2] del ciclo bananero de Miguel Angel Asturias, abundan también las comparaciones entre hombres y animales o frutos. Precisamente en la página 181, la muerte del viejo Adelaido Lucero proporciona este cuadro: "El viejo Adelaido Lucero a pesar de lo de la 'economía de los indios de San Jacinto,' no dejaba de volver a darle la vuelta al cabo de sus dudas. Y en ésas, un día que entraron al cuarto, en 'Semírames,' lo encontraron hecho un escarabajo cubierto de moscas, ya finado." En el poema nerudiano, el cuadro consta de tres elementos, que como construcción (moscas sobre tumba) sugieren una imagen geométrica:

● ● ●	moscas	movimiento
********	tumbas	inmovilidad
	tierra	inmovilidad

Si la primera estrofa describe los orígenes de la explotación, la segunda sucintamente señala su desarrollo, su mecanismo. El nudo entre las estrofas no podría ser más evidente. No solo porque la segunda parte de una explícita alusión a la anterior: "Entre las moscas sanguinarias/la Frutera desembarca," sino porque rige una idéntica lógica respecto a nombre, número, la relación indio-comida y la proyección de la misma mediante una imagen geométrica. Las moscas (dictadores), en plural; la Frutera (Frutera), en singular; las frutas, tierras sumergidas (indios/tumbas populares), en plural. El cuadro de tres elementos reaparece, solo que en este caso, por tratarse de comida-viva destinada (precio) al comprador y

no comida-muerta abandonada (desprecio) a las moscas, todo está en movimiento y el lugar de las moscas en el cuadro visual es ocupado por las frutas amontonadas en barcos-bandejas:

● ● ●	frutas	inmovilidad en movimiento
*****	barcos-bandejas	movimiento
	mar	movimiento

La lógica de la distribución tripartita (presentación/desarrollo/desenlace) se cumple en la estrofa final. Consecuencia de la explotación: la muerte. El mecanismo de (des)enlace abarca tanto la vinculación explícita con el núcleo precedente: "Mientras tanto," como la reiteración de la imagen exterior o espacial de la muerte, rematada por sus elementos materiales, conclusivos. Los "abismos/azucarados de los puertos" (III) son una variación de "nuestras tierras sumergidas" (II) y "tumbas populares" (I). La estrofa final, insistiendo en términos como caer, rodar, caída, parece apuntar el resultante equilibrio entre las diversas sepulturas y lo sepultado. Por "los abismos/azucarados de los puertos,/caían indios sepultados." Esa imagen es reiterada obsesivamente, de manera que sus variaciones se establecen como partes de ecuaciones ya parcialmente adelantadas. En los abismos (III)/caían indios (III). Los dos replanteamientos de esa misma idea se dan como (posibles) alusiones a las estrofas precedentes. Así, "un cuerpo rueda, una cosa/sin nombre, un número caído" (III) enlaza con los "barcos que deslizaron/como bandejas el tesoro/de nuestras tierras sumergidas" (II). La asociación se establece a nivel mecánico y a nivel bancario: el verbo (y sustantivo) rueda y barco, número y tesoro. Los dos versos finales, que expresan un continuo y acelerado acabamiento (del poema/de la víctima): "un racimo de fruta muerta/derramada en el pudridero" (III), a su vez pueden ser asociados a las "tumbas populares" (I). Fruta muerta/derramada/pudridero sugieren un panorama casi idéntico al de sangre (derrame)/ mermelada/moscas. En esta estrofa final por primera vez figura sólo uno de los componentes del sistema de explotación: los indios. En el momento de muerte, la víctima está absolutamente sola. La estrategia en el manejo del número subraya el dato. Como en estrofas anteriores, se da la relación indio-fruta, pero ahora esa relación se proyecta en dos formas. Una, como en ocasiones previas, en plural: "caían indios sepultados/en el vapor de la mañana." Otra, en singular: "un *cuerpo* rueda, una *cosa*/sin nombre, un *número* caído,/un *racimo de fruta muerta/derramada* en el pudridero." El proceso de cosificación del trabajador queda acentuado por *close-up*. Detalle de un mural, entre los indios que caían, se destaca uno en el instante mismo en que rueda hasta detenerse, derramado, en el pudridero. El singular que era indicio de la omnipotencia de Jehová, el Dios único, y el poderío de la compañía (monopolio no teológico), se convierte en patético síntoma de impotencia. El cuadro de tres elementos aparece una vez más, de manera más compleja, abstracta. Central al cuadro, la(s) fruta(s). Elemento casi invariable, cambiante apenas en cuanto a condición (viva/muerta) o posición (abajo/arriba). El elemento de base es ahora el pudridero, cuyo estado es por definición, en cuanto a textura material, una mezcla substancial de las dos bases anteriores: tierra (I) y mar (II). Estas diferencias tienden a hacer algo más complejo el cuadro. Abstracción en la presencia del tercer elemento: las moscas. Presencia implícita únicamente, en el contexto del pudridero. Esta presencia implícita entraña un movimiento también implícito, por supuesto. Como en la segunda estrofa, cada elemento está en movimiento, pero ahora cada uno de esos elementos (antes, solo uno) tiene cierta particularidad, cierta excepcionalidad, que contribuye a la complicación. Uno, movimiento implícito de las moscas. Otro, espeso movimiento del pudridero: ni mar ni tierra: pantano, mermelada. Finalmente, el movimiento del cuerpo-fruta que rueda es movimiento que cesa. Materializa la inmediatez: se percibe cómo se mueve lo que se mueve en el instante en que deja de moverse.

(● ●)	(moscas)	movimiento implícito
****	fruta	movimiento que cesa
	pudridero	movimiento espeso

III

La descripción de un poema tan sencillo facilita un acercamiento a los ejes de la construcción y, como se intentará mostrar, a la semántica de la construcción, puesto que se trata de una estructura alegórica, una estructura significativa como la de ciertos autos sacramentales o la estructura tripartita de *La Divina Comedia*. Entre los ejes más obvios en la construcción: el adverbio relativo y las preposiciones que encabezan las estrofas. "Cuando" (I), que determina el tiempo de origen, pasado. "Entre" (II), espacialización del presente. "Mientras tanto" (III), simultaneidad, *close-up*. Las primeras palabras de las dos últimas estrofas se dan como gozne. "Mientras tanto," entre III y II; "Entre," II y I. El

paralelismo en el punto de partida de cada estrofa otorga unanimemente, no solo la funcionalidad de engranaje como eje externo, sino un aire de narración primitiva, épica oral (cuando/mientras tanto) y visual (entre). El poema como mural se apoya en estas palabras iniciales. El poema como tríptico (la distribución de los versos insinua el tríptico) se apoya en el mecanismo de estas palabras-gozne.

El manejo de los verbos es también esencial en la construcción. Manejo del ti(em)po y sobre todo del número. En la primera estrofa predomina el verbo. Tiempo de fundación: el pretérito indefinido. Total de 16 verbos entre pretérito indefinido (9), participio o verbo en forma adjetiva (4), verbo (pretérito) en oración subordinada adjetiva (1), verbo (presente) en oracion subordinada adjetiva (1), pretérito anterior (1). El pretérito indefinido es determinante. Asociado dos veces al orden bíblico y siete veces, por enumeración verbal, a la United Fruit, su acción es sinónimo de poder. La compañia is el agente activo en ese pasado. Inauguró el sistema de explotación (historia), que pasa a ser administrado en el presente por los dictadores, agentes pasivos. Tiempo y acción: los dictadores-moscas son los mediadores actuales entre el poder que actuó (Frutera) y el ¿poder? que no actúa (indio). En esta primera estrofa el verbo se relaciona al indio únicamente en forma adjetiva; pero lo relaciona, como elemento pasivo, con los dictadores en la acción del presente. Relación acentuada por la proximidad material de las palabras: moscas que *zumban* sobre las *tumbas* populares.

	I
1	sonó
1-2	estuvo/preparado
3	repartió
7	se reservó
10	bautizó
12	muertos dormidos
13	héroes inquietos
14	que conquistaron
16	estableció
17	enajenó
18	regaló
19	desenvainó, atrajo
25	moscas borrachas, que zumban
28	entendidas

La segunda estrofa gravita en torno al presente, encajando así verbalmente con el final de la estrofa precedente (que zumban). Total, 4 verbos: presente (1), gerundio o verbo en forma adverbial (1), verbo (pretérito) en oración subordinada adjetiva (1), participio (1). Nuevamente, la condición de las víctimas se refleja como ausencia verbal. La conjugacion como sinonimo de poder. La compañia monopoliza los verbos como monopoliza los productos.

	II
2	desembarca
3	arrasando
4	que deslizaron
6	tierras sumergidas

En la estrofa final es el indio quien monopoliza los verbos, pero solo porque, al actuar él, se da una inversión en el valor de la conjugación como poder. Conjugaciones en *nula* persona de caer, morir, rodar. Actúa para la muerte, para la caída. Fruta de la caída, fruta caída. Su (unico) momento de frenetica actividad coincide con su momento de mayor impotencia. Total, 7 verbos: imperfecto (1), presente (1), participio (5).

	III
2	abismos/azucarados
3	caían, sepultados
5	rueda
6	número caido
7	fruta muerta
8	derramada

Otro recurso, ya mencionado, el uso del plural y el singular como grado de indicatividad de poder, proporciona la clave de las jerarquías dentro del sistema de explotación. Cuando el número es mayor al uno (singular) el nombre o la identidad son determinados por los que bautizan, por lo Singular, o por la posición en el resultante mundo de mercado. Cabe añadir que hay varias enumeraciones nominales y verbales, y que la estrategia empleada en ellas confirma lo señalado. En la estrofa inicial hay dos enumeraciones nominales. Una sencillamente especifica algunas de las compañías favorecidas por Jehová en su repartición. Enumeración nominal no activa, carente de verbo. Otra, sin embargo, la enumeración de dictadores, es de especial interés. La palabra mosca aparece 10 veces, 5 veces asociada al nombre de algún dictador y 8 veces antes del único verbo relacionado a esta enumeración: zumban. La enumeración verbal que figura en esta estrofa representa su paralelo antitético: los 7 verbos empleados proceden de un mismo sujeto: la United Fruit. Las implicaciones son obvias. En la estrofa final hay una enumeración descriptiva que subraya el proceso de cosificación padecido por el indio: caían indios sepultados/un cuerpo rueda/una cosa sin nombre/un número [cosa abstracta] caido/un racimo de fruta muerta derramada. Cinco variantes de un mismo sujeto (indio), seis variantes de un mismo verbo: no poder.

I			II			III		
Jehová	(S)	Poder	Frutera	(S)	Poder	Indios	(P)	Impotencia
Las compañías, cada una nombrada en singular	(S)	Poder sobre vida y muerte	Nuestras tierras	(P)	Impotencia	Indio-fruta	(S)	Impotencia
Los dictadores, diferenciados pero en plural	(P)	Impotencia, poder sobre la muerte						
Los indios, muertos dormidos	(P)	Impotencia						

IV

Todos estos elementos de la construcción del poema confirman la existencia de una jerarquía dentro del sistema imperialista: de poder (primera estrofa/clase dominadora) a impotencia (última estrofa/clase explotada). Esta jerarquía se insinúa, con cierta teatralidad, en el orden de aparición de sus componentes: Jehová/las compañías/la Frutera/los dictadores/los indios/ el indio. Se insinúa también en la imagen geométrica reiterada: moscas sobre fruta(s). Orden e imagen, que responden a una relación de poder, pueden ser representados de tal manera que el poder (peso) asuma como construcción en línea su valor de construcción en palabra. Por ejemplo:

Jehová

Compañías

United Fruit

Dictadores

Indios

Indio •

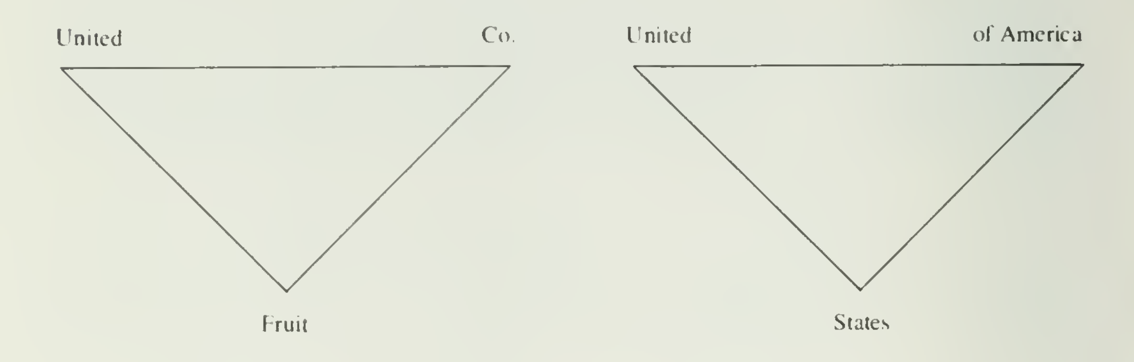
Orden de presentación e imagen de representación convertidos en superficie de proporciones. Este tipo de visualización de un sistema de relaciones es frecuente en gráficas y tablas de estadística empleadas por sociólogos y economistas. La visualización geométrica de una sociedad tiende a proyectarse mediante el triángulo, donde la base representa las capas (más) explotadas y el ápice la capa (más) explotadora. Esta (posible) relación entre la estructura del poema y el cuadro sociológico evidencia cual ha sido el acierto de Neruda en un poema tan sencillo. El cuadro de la opresión resulta más manifiesto, más patético si no más poético, al invertirse el triángulo. El peso de todo un sistema opresivo recae entonces en una base que es un punto apenas: no la masa abstracta, un hombre de carne y hueso. El poema-tumba de una "cosa sin nombre" es una pirámide invertida. La tumba de un faraón invertida. Tumba construida por los esclavistas para el esclavo, en oposición a la tumba construida por los esclavos para el esclavista. Esta posibilidad no parece ilógica en el contexto del *Canto general*. De hecho, Neruda dedica uno de sus poemas monumentales a una construcción en que atisba una estructura alegórica, teleológica, aunque como señala Juan Larrea el chileno apoyó la direccionalidad de su poema en una dogmática ignorancia histórica y por tanto en una perversión del verdadero valor simbólico de la enigmática ciudad. El canto X de "Alturas de Macchu Picchu" corrobora la existencia de una estructura alegórica en "La United Fruit Co." Por ejemplo, los fragmentos siguientes:

Yo te interrogo, sal de los caminos,
muéstrame la cuchara, déjame, arquitectura,
roer con un palito los estambres de piedra,
subir todos los escalones del aire hasta el vacío,
rascar la entraña hasta tocar el hombre.

Macchu Picchu, pusiste
piedras en la piedra, y en la base, harapo?
Carbon sobre carbon, y en el fondo la lágrima?
Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo
goterón de la sangre?
Devuélveme el esclavo que enterraste!
. . .

. . . América enterrada, guardaste en lo más bajo,
en el amargo intestino, como un águila, el hambre? (pp. 36-37)

La injusticia, intuye mal Neruda en el caso de Macchu Picchu, se da como negación del monumento, pues pone por base harapo, lágrima, goterón de sangre, esclavo, hambre. Esta intuición será plasmada luego a nivel formal en "La United Fruit Co." El triángulo invertido, como estructura formal, puede ser relacionado, dado el desarrollo del poema, no solo a la acción de la Frutera en América sino inclusive a su nombre en sí, y de hecho, al nombre de su central, los United States of America. Nombres de tres partículas, figura de tres ángulos: primero la unidad, abajo lo dominado, luego el título de propiedad.



La intencionada confusión de lo geográfico (of America) por lo posesivo (of America) quizá exceda la estrategia formal del poema, no su realidad extraliteraria. En obra ya citada, de idéntico enfoque, un personaje parece atisbar la clave del nombre (U.S.A./usa). Dice Cosi, en *Viento fuerte*: "Por unos puñados de dinero, por el dominio de unas plantaciones, por las riquezas que, aún fragmentadas en dividendos anuales, son millones y millones de dólares, perdimos el mundo, no la dominación del mundo, ésa la tenemos, sino la posesión del mundo, que es diferente, ahora somos dueños de todas estas tierras, de estas tentaciones verdes, somos señores; pero no debemos olvidar que el tiempo del demonio es limitado y que llegará la hora de Dios, que es la hora del hombre . . ." (pp. 121-122). Por otra parte, la violencia hacia el nombre representativo del sistema explotador se recrudece, por alteración de una letra, en el último (y quizá peor) poemario de Neruda: *Incitación al Ni卐onicidio*. Nombres que son números: Ni卐on o la cruz gamada (4), la United Fruit Co. o el triángulo (3). Textos sobre nombres que son números, alegorías que revelan la estadística del uso y el abuso.

Octavio Armand

NOTAS

[1]*Canto general*, I (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1968), pp. 181-182.
[2]Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1968.

Treno

tres tritones trilingües y tricornes
tripulando triciclos y triplanos
trirremes tricolores tríadas
con sus trimangos tridentes trinchan
mi tríptico de tripas truncan
qué triquitraque cuánta triquiñuela
triptripales trincan y tribulo
tritrenzan tritronchan tritrepanan
en un tris me trituran los triperos
qué tripuda trifulca de tripones
cómo tribuzna el tritropel tribufa
tripartito tan triste tributo trilo
mi tripudo triptongo trena
qué treno trizándose trina

No es el único

rosa blanduzco y rabón como que se rechupa y refracta sutilísimos reflejos a veces rubicundos quizá violado más o menos carmesí entre azafrán o púrpura depende y producía escalofríos de retamal un runrún una carraspera un encrespamiento de cuarzo encarnizado en la garganta se dejaba atrapar mansamente y zas gruñía a fósforo flatulento peor si se atragantaba con las fumarolas que le gustan siempre lo mismo siempre así medio cataplasma alechugado o cabrero de tanto manipuleo de tanto gorgorito de tanto trasquilarle granulaciones al pobre pero consentía por fín que lo dejáramos engolosinádose en su salmuera como si no le importase la llovizna zumbón gaseoso y endiablado aunque no quisiera nuestros mimos alcanforados vaya uno a saber cuándo puede perfumarlo cuándo machacarlo cuándo cosquillearlo cuánto resistirán los filamentos hasta que todo este frenesí se tijeretee solo reviente el reverbero y queden puros dólmenes el calcio los amarantos pelados comido el calcañar los pelotones a la mismísima miseria qué tanto soportar este terroso que nos telaraña como si no tuviésemos bastante este virulento que se revuelca donde le da el tolondro no es el único no estamos tan

Saúl Yurkievich

Saúl Yurkievich es autor de *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, Berenjenal, Merodeo*. Colaborador de varias revistas de España e Hispanoamérica, Saúl Yurkievich publicó "Maraña en el número anterior de *Mester* (Noviembre de 1974).

Isabel Paraíso y la dialéctica del dolor

Introducción

El dolor de vivir se alarga día a día, en una ola extensa y constante, fluidamente y sin remansos. Por tal razón, acaso, este libro que nos ocupa,[1] no parcela en secciones ni partes su sostenida unidad temática. Todos sus poemas apuntan siempre a ese tema central explícito en el título. El primer verso del primer poema lo proclama también, preludiando el tono, vena o talante general al repetirse como estribillo, *status quo* de la vida humana: "*A oleadas salvajes, la pena excava el pecho*" (pág. 7).

En este libro — muy de nuestro tiempo — Isabel Paraíso objetiviza, a veces, en un "nosotros" variadísimas formas del dolor, desplegando ante quien lo lee una honda complejidad coherente, sin rupturas ni escapes a triviales júbilos o sensaciones. Para ella, el dolor — tal como aparece en estos poemas — es una realidad dada, inmediata, no construida. El dolor es aquí "*donné inmédiate*" de la existencia. Dolor — poder elemental y también consciente — cuyo sentimiento colma y plenifica, penetra e impregna, extensa e intensivamente, la totalidad de la vida humana. Dolor que se extiende por las tres esferas del sentir humano: cuerpo, alma y espíritu, actuando en las tres instantánea y conjuntamente. Este sentimiento doloroso no sólo afecta al hombre en su totalidad, sino a los diversos momentos de su trimembre estructura unitaria, aun tomados separadamente: afecta a su sentir, a su pensar y a su querer. Impregna la biosfera corporal y física del sentimiento, dejando honda huella en la memoria del sujeto.

El dolor — al ser sentido por todos de una u otra manera — puede ser comunicado y comprendido. Su nota más característica es su enorme e intensa comunicabilidad. De ahí que sea una de las vías más directas y rápidas de la comunicación humana. Y este dolor común resiste la injuria del olvido, protegido por la incorruptible vestidura de su extensión durable, de su eternidad. La alegría — el júbilo del *Cántico* guilleniano, por ejemplo — es más difícil de comunicar. 'El fuego' es un símbolo más visible y sensible que 'la luz,' pues arde entrañablemente en el corazón (emoción). El dolor es, sí, una de las más auténticas vías de la confraternización humana.

Isabel Paraíso posee una facultad rememorativa — una memoria muy sensible y aguda —, al mismo tiempo que un profundo sentimiento, para evocar y vivificar el dolor en los diversos aspectos del vivir humano, en sucesos y pormenores, tanto como en su conjunto existencial y ontológico. A través de sus poemas, vemos e intuimos el dolor como Realidad y Verdad innegables — aunque sepamos que también existe la alegría pasajera. Dolor como realidad elemental y primaria, irreductible a toda otra. Dolor existentivo, evidenciado por una serie poemática en la que es vivencia natural al mismo tiempo que sentimiento espiritual. En variadas formas, inunda la vida entera, el alma y el espíritu, configurándolas unitivamente, fluyendo e irradiándose desde un centro común: el hombre entero.

Isabel Paraíso quiere superar la limitación de la incomunicabilidad y quiere unir a los hombres — aislados y solitarios — por medio de la experiencia del dolor, común a todos. Lo individual y lo personal trascienden a lo social, lo comunitario y lo religioso. El dolor es lazo común de sentimiento, vínculo antropológico. El dolor habla a cada alma con facilidad y naturalidad, mejor que el pensamiento y la voluntad. El dolor hace a las almas comunicables, en virtud del carácter simpatético de su esencia: "Porque en el alma es donde tiene su alojamiento preferido la compasión."[2] Dolor compasivo, pues, que, al ser un sentimiento común, establece la unidad del mundo y la universal armonía del ente.

El dolor — y no la felicidad — es en este libro la plenitud del sentimiento, la unidad del espíritu. Dolor sentido, vivido, contemplado, objetivado y comunicado — pues es objeto del pensar como verdad de la existencia humana —, consumación de voluntad que aspira a la bondad y a la luz.

No hay dolores efímeros ni superficiales, sino más bien profundos y duraderos. El dolor es, sin duda, el fondo originario de la 'subjetividad.' Y este libro que, en su totalidad, siente, contempla y reflexiona sobre el dolor, lo afirma como *conditio sine qua non* de la vida humana. Porque el dolor — repetimos — es lo más inmediato, dentro y fuera: es 'inmanencia,' el fondo originario de ese ser que es la 'subjetividad' humana.

El dolor, por otra parte — al ser consecuencia del vivir, realidad observada por el sujeto que reflexiona —, es negación de la relatividad como principio absoluto. Se afirma la realidad sin fronteras del dolor somático, anímico, espiritual y metafísico. Vivir es doler y dolerse. No como una aberración, sino como aceptación de un orden natural que no excluye ninguna esfera. Pero no aislado, sino junto al amor, en el camino de la existencia humana, a la cual justifica.

En este libro, el dolor se impone en tema, estructura y acento: en la estructura global, al ser nexo fundamental entre cada uno y todos los poemas. El dolor levanta y enraiza la sostenida unidad de este libro, su profunda seriedad: lo conforma e impregna su temple.

¿Fuentes?

Isabel Paraíso no es, naturalmente, una descubridora de la temática del dolor, tan cultivada desde antiguo por todas las sensibilidades románticas. La joven poetisa española, sin embargo, siente su voluntad y su razón regidas por el sentimiento doloroso de la existencia, acercándose así a Miguel de Unamuno. Entiende (*intelligere*) y razona (*ratiocinari*) el mundo como dolor, y casi lo quiere (*velle*) y lo elige (*eligere*) como vida dolorosa, como infelicidad. No es el dolor una disonancia — como en *Clamor* de Jorge Guillén —, sino principio armonizador, unificador de las vidas humanas: estrato óntico que nos une en una totalidad armónica, siempre humana. Misterioso y evidente "acorde" de dolor que une heterogéneos seres y realidades: amplia gama de variaciones — amplio margen de oscuridades.

Es casi obvio mencionar la Biblia como fuente de este libro, en cuyo fondo resuenan sus libros más pesimistas. En la tradición española, Garcilaso — "no me podrán quitar el dolorido sentir" — y el dolor bécqueriano — "¡Padecer es vivir!" (rima LVI) — y de Rosalía de Castro. Y, sin lugar a dudas, enlaza con la "agonía" unamuniana. Ciertos acentos podrían recordar a Antonio Machado y a algunos poetas de la postguerra. Pero el 'tono' personal de Isabel Paraíso se impone siempre a lo largo y a lo ancho de este libro: éste es una pluralidad de variaciones y variedades del dolor que sirven para enriquecer la imagen de la humanidad y del espíritu humano.

Título

Procede del primer verso de la estrofa final del poema que cierra el libro y que se titula "Como una expiación." En ella se sintetiza la total finalidad de la obra:

> Un extenso dolor que llaman vida
> — tu vida y la mía y la de muchos —
> como una expiación fijé en palabras. (pág. 84)

Tal auto-explicación en el último poema — ¿epílogo? ¿post-prólogo? — subraya el contenido teleológico del conjunto poemático, escrito con ternura y "con voluntad de amor, página a página." No es así un desahogo personal sino voluntaria expresión de dolor colectivo, de universal dolor humano. Un último — y primer — sentido religioso emana de esta necesidad de confesión y expiación. Catarsis voluntaria, humanamente — ¿cristianamente? — piadosa, que Isabel Paraíso se impone para abrir, entre lágrimas y sombras, paso a la esperanza y a la luz, entrevista en los hijos. Dolor heredado y dolor que transmite en doble herencia de amor y sufrimiento.

El adjetivo *extenso* — en el título — no sólo se refiere al alcance totalizador del dolor — que abarca todo lo existente —, sino que incluye también su *intensidad*, cualidad constitutiva. La cantidad extensiva e intensiva no se oponen, porque el dolor se identifica con la vida total.

Estructura externa

Hemos apuntado ya que el libro de Isabel Paraíso posee una estructura fuertemente unitaria, ajena a toda parcelación en secciones, partes o capítulos. La sustancia dolorosa de la vida no admite jerarquías ni subcategorías. El dolor es igualmente intenso y extenso para cada ser vivo, y éste — en el común existir — no se halla más alto ni más bajo con respecto a los demás. El dolor — como la muerte — es un sentir colectivo — al mismo tiempo que individual y personal —: un 'sentir' *democrático*.

Sin embargo, si atendemos a la colocación de los poemas en el libro — ya que no podemos pensar en un orden estricto ni riguroso), observamos que, en cierta manera, se dibuja una historia progresiva del dolor, paralela al vivir humano: el dolor surge al nacer el niño y le acompaña en su infancia, adolescencia, juventud, edad madura — clímax doloroso —, desembocando finalmente en la muerte. Los últimos poemas de la serie — 40 en total — son una culminación del tema y el que cierra el libro es una declaración de los móviles que llevaron a la autora a crearlo: "como una expiación," fijada en palabras, y una "voluntad de amor."

Métrica

En *Un extenso dolor* domina la libertad métrica y estrófica, pues abundan los poemas escritos en verso libre. La extensión de cada poema varía también. Esta métrica dúctil parece el más apropiado vehículo para la expresión del dolor en todas sus formas. Y, por adaptarse libremente al tema y a sus variaciones, hay ejemplos de formas regulares, de rimas y estribillos. Estos subrayan, como es natural, ideas o sentimientos centrales: redoblan en la conciencia o en la sensibilidad.

La "Nana de los niños dormidos" posee una estructura musical y la "Nana maléfica para alguien triste" tiene una estructura métrica regular. En ésta, el pie quebrado, imperativo, marca la intensidad:

''duerme,'' ''muere'' (pág. 28). En ''Tercer mundo'' se insertan dos estrofas monorrimas aconsonantadas para subrayar el humor trágico del poema. Un poema capital — ''Acto de fe'' — ofrece una estructura regular de 4 estrofas y termina con un verso suelto de pie quebrado en el que afirma: ''Yo así lo creo'' (pág. 8). Justamente por esta 'regularidad' se destaca dentro del conjunto: en él formula Isabel Paraíso su 'credo' de fe cristiana, según la cual el dolor del hombre cumple una misión redentora.

En otros poemas hay asonancias y, en casi todos los casos, actúan 'funcionalmente' con respecto al sentido de los versos.

Isabel Paraíso ha elegido una métrica sin trabas para mejor expresar su 'dolorido sentir': una forma adaptable como un guante.

Sinceridad

Esta forma libre a que acabamos de referirnos es una prueba de la 'sinceridad' con que ha sido escrito el libro. Pero hay otros testimonios que afectan al contenido de esta dolorosa historia del hombre en la tierra, de la cual no queda excluida la mujer que la escribe. Su misión de 'cronista' existencial de la humanidad no la convierte en mera expectadora ni en el testigo del drama, sino que redobla e intensifica su dolor propio al coincidir con el de los demás. No cuenta una tragedia que se 'representa' sino que se 'vive' al unísono, repitiéndose a través de los tiempos, en todos los países, en todas las edades, sin diferencias de sexo o de salud o de nivel cultural. Dolor psíquico-somático que se sufre con todo el cuerpo, con todo el ser (''Maremagnum''), monopolizando la vida. Dolor que no puede borrarse de la memoria: ''¿Cómo estrangular recuerdos de acero?'' (''Taedium vitae''). Isabel Paraíso sinceramente sufre, sinceramente cuenta lo que ella siente y sienten y sufren los demás. Comunión *de* dolor y *en* el dolor, vivencia existencial que no puede inventarse ni crearse imaginariamente sino padecerse. Sinceridad desnuda, sin retórica de ninguna clase: experiencia humana que se convierte en visión poética conmovedora. Sinceridad, empatía, solidaridad, pervaden el tejido sentimental de este libro acongojado por todos los dolores que asedian y condicionan a la humanidad.

Ontología

Una de las formas más profundas del dolor humano visible en este libro, es la angustia existencial, la indagación de qué pueda ser el hombre. Surgen las interrogaciones dramáticas, a modo de personajes líricos. Así, hay preguntas ontológicas en el poema ''Maremagnum'' — de guilleniano título:

> ¿Quién mueve nuestro espíritu?
> ¿Dónde se anclan nuestros sentimientos?
> ¿Cómo saber quiénes somos? (pág. 29)

No saber quién es un motivo de dolor para el hombre. Pero la búsqueda de su ser le afirma en su hombredad aunque acendre su dolor. Ya decía Sócrates en la *Apología* que una vida no examinada no vale la pena de ser vivida. Y es vieja la noción de que quien añade conocimiento añade dolor. Más doloroso todavía es este frustrado conocimiento de sí mismo. Esta ignorancia de sí lleva al hombre al vacío existencial, a la intuición de la Nada, pues nada le satisface verdaderamente en este mundo.

> (Vacía la pobre gente atareada,
> vacías las cosas tras las que corremos,
> vacío el dolor, vacía la risa,
> vacío, vacío . . .) (pág. 26)

El ''taedium vitae,'' el vacío óntico y ontológico, instauran el reino de la Nada. ¿El cansancio existencial — muerte en vida — es acaso el resultado de la madurez del hombre?

> No saben muy bien por qué, cierto día,
> cierta edad remota, se vieron cansados,
> sus ojos vistieron crespones de luto,
> se desnudó el mundo de amor y de belleza.
> Detectaron lúcida, implacablemente,
> todo el desencanto.
> Murieron.
>
> Y arrastran su muerte creciente, invasora,
> resignadamente, como ley de vida,
> como maldición. (pág. 27)

Sí, el hombre maduro ve crecer su muerte cada día. Constata en sí mismo la idea metafísica de Heidegger: el hombre es ''un ser-para-la muerte.''

Isabel Paraíso desenmascara la hipocresía ontológica de hombres y mujeres en "Comunidad." El sexo, para ella, es una diferencia aparencial. Ontológicamente indecisos, hombres y mujeres enmascaran su ser, temen la verdad y se duelen. El dolor, en cambio, es la esencia común, el lazo que los une más allá del amor.

Antropología

Si el dolor se encarna y animifica en el hombre, convierte a éste en el gran personaje — casi único — de este libro que es su historia. De aquí que emane de él una honda conciencia antropológica, presente casi en cada poema. El sofista Protágoras preside, acaso, esta antropología: "el hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en tanto que son y de las que no son en tanto que no son." El libro está impregnado de una filosofía antropológica, puesto que es evidente el desplazamiento de la mirada del mundo exterior — filosofía cosmológica — hacia el sujeto y sus funciones. El principio socrático "Conócete a ti mismo" es aplicable aquí al dolor que sufre el hombre: "Dime cuánto sufres y te diré quién eres." El dolor es propicio para la autognosis. Al procurar conocer al hombre, Isabel Paraíso procura conocerse, aunque en ambos casos no lo consiga sino a medias. Su libro resulta una meditación sobre el hombre en cuanto tal: es el eje temático, coexistiendo con el dolor que es su medida y su esencia. Para Isabel Paraíso, el hombre sólo es esto: dolor. De aquí que su libro sea una dolorosa antropología, y no por eso no poética. Y así, en apariencia siguiendo la antropología kantiana, rastrea el desarrollo de la conciencia humana con sus versos que dedica a los niños, que recogen las diversas edades del hombre y que culminan en su muerte. El drama de los hombres *acontece* para ella y para el lector: es, en términos orteguianos, un "universal acontecimiento."[3]

A Isabel Paraíso — como a todos nosotros — le ha tocado vivir una época angustiada por muchos motivos que no vamos a enumerar aquí. Esta angustia — que emana de muchas causas — oblitera en el hombre su capacidad para el gozoso vivir. Mira a su alrededor y en todas partes ve la misma angustia y el mismo dolor que le existencia. Se vuelve sobre sí mismo y constata que su microcosmos — reproducción o símbolo del macrocosmos — anhela desahogarse, revelar su secreto que es materia misma de su dolor existencial. Sabe que su angustia es la misma de todos los hombres. No es practicar ningún solipcismo, sino revelar la *ipsidad* que es suya y de todos: así se revela "la otredad," en términos antoniomachadianos. Tal revelación sólo se produce en tiempos auténticamente antropológicos, en épocas en que el hombre se halla radicalmente en crisis.

Un extenso dolor — totalmente emplazado en una época antropológica — revela el viejo secreto del hombre: que su vida es dolor. En él y desde él — pero *en* y *desde* su vida —, Isabel Paraíso mira compasivamente a los hombres todos, siente y duele con ellos: aflora la verdad común que supera la aislada subjetividad y exalta el común y doliente existir. El signo antropológico marca todos los poemas, sirviéndoles de lazo y de gozne en torno al cual se articula la total coherencia del libro.[4]

En esta antropología vemos transcurrir la vida del hombre por todas sus edades, el progresivo crecimiento de su dolor. Vida problemática, porque en ninguna época de la historia lo ha sido tanto como en la actual: nunca ha sido el hombre tan problemático para sí mismo como en la actualidad (ya lo decía Scheler). Isabel Paraíso recoge en su libro toda esa dolorosa problematicidad humana y, poema a poema, desarrolla su drama con todas sus variantes y niveles, desde fuera hacia dentro, desde su nacer hasta su morir.

El dolor se mueve, pues, en un paisaje antropológico, humano, y se extiende — ¿cómo no? — a lo animal y a lo vegetal, según veremos, porque hasta ellos llega la acción del dolor, esencia de toda vida, principio ontológico de todo lo que vive.

A. *Edades del hombre.*

1) *Nacimiento.* Nace el hombre — "Ars nascendi" —, pero nacer no es sólo brotar hacia la luz desde la entraña materna, sino descubrir de pronto el envés de la realidad. El niño se enfrenta con el misterio, savia secreta pero no por eso menos verdadera: es el misterio ontológico.

2) *Infancia.* En "Tristezas olvidadas," Isabel Paraíso niega que la infancia sea un paraíso irrepetible, pues hay tristezas en ella que el hombre olvida o quiere olvidar, "primerizos dolores" (pág. 16). Los niños nacen al dolor "que ocultan a Mamá" (pág. 15): la poetisa desvela las penas de la infancia, desmintiendo a poetas como Rilke, Cernuda, Aleixandre, tantos otros y, últimamanete, Concha Lagos. La infancia es, para Isabel Paraíso, un pasado recreado, soñado. Para ella, las dichas de la infancia llevaban subterráneos "sangre y lágrimas, ásperos / contactos, peso muerto" (*Ibidem*). Volviéndose a los hombres, les hace ver que se engañan y que había dolor en los días infantiles:

> Balbucientes diálogos con muñecos de trapo solitarios y tristes, de ancha comprensión; lágrimas en las cunas de niños encogidos que temen algo enorme y fatal, o que intuyen latir oscuramente — por vez primera — en ellos la soledad. (*Ibidem*)

En la infancia se ahinca la conciencia primera de la radical soledad humana y, en consecuencia, de su dolor existencial.

3) *Adolescencia.* El poema titulado "Adolescentes" comienza con una anafórica pregunta etimológica y ontológica a la par: "¿De qué adolecen los adolescentes?" (pág. 19). Isabel Paraíso, luego, los decribe 'muy a la moda': "Pasean languidez, *jeans,* pelo largo, / tristeza más allá de la mirada . . . / ¿De que adolecen?" (pág. 19). Descubre en ellos ya el dolor existencial. Pasa, después, a la descripción ontológico-antropomórfica:

> Difícil integrarse a un mundo hecho
> sin ellos para ellos
> Azucenas y cardos mezclados en sollozos
> Envueltos en guitarras y en *slogans.*
> Largo dolor de humanidad no niños
> ya, no hombres
> aún. (*Ibidem*)

Isabel Paraíso los ve casi como cristos juveniles, cristos de personal religion, aguijoneados tambien por "eroticas espinas," mientras van descubriendo ciudades muertas.

4) *La juventud.* El "Elogio de la juventud" lleva una dedicatoria concreta. En este poema los jóvenes hablan, en una primera persona plural, en tono de pasión y esperanza. Pero los dos versos finales cierran el poema con sello de prematuro dolor, al despreciar las deslumbrantes riquezas de la vida: "Nuestras venas abrimos a los sueños, al amor, a la nada" (pág. 20).

5) *La madurez.* Siguen varios poemas en que esta edad del hombre quedaría representada, siendo a la vez una condena de la civilización actual. "Los enfermos mentales" son víctimas suyas: son cristos humillados, "tristes frutos maduros, carcomidos/frutos de llanto oculto, de civilización,/de cansancio y de hastío" (pág. 21), que van cayendo a tierra . . . Hay "sustancia de dolor entre sus venas" (pág. 21), "el pecado recóndito, ancestral,/de su raza." (Isabel Paraíso identifica aquí el dolor con el pecado original del Génesis.) Malheridos por mil tormentos seculares, encorvados, solitarios . . . Dolor hecho carne humana, "víctimas-redentores del mundo,/dulces miembros de Dios."

"Los deprimidos" sólo ven lo negativo y caduco de la realidad y, así, una "abismal tristeza sin salida" los envuelve, obsesivamente condenados al obliterado callejón de sus vidas.

En "We, borderline people," Isabel Paraíso incluye — y se incluye — a los poetas, a los visionarios, entre esas gentes marginales, fronterizas, extrañas: gentes que siempre están preguntando "¿para qué?", doliéndose angustiadas ante el misterio — el revés — de las cosas y de la vida misma.

> Intermediarios entre vida y muerte
> vemos monstruos angélicos, medusas
> de inocentes cabellos, invertidas
> ciudades de amapolas humeantes.
>
> . . . .
>
> Para qué nuestras vidas, para qué
> el llanto que nos cuelga de los hombros;
> las palabras difícilmente exactas
> para qué, si se hunden en la noche
> sin eco y sin respuesta.
> Insomnes vamos. (pág. 25)

En "Taedium vitae" vemos a los aburridos . . . El poema viene a completar el gran retablo dramático, trágico, que va desarrollándose en las páginas del libro. Así describe Isabel Paraíso a los que viven sumidos en el tedio vital:

> Nieblas pegajosas los empujan lentas
> hacia sus entrañas siempre estremecidas,
> hacia sus dolores como pozos agrios,
> lujuriantes selvas que lo invaden todo
>
> Los días les pesan, les pesan las cosas,
> respirar les pesa (pág. 26)

No creen en las viejas — gastadas — palabras: amor, esperanza, sacrificio, esfuerzo, religión, entrega . . . Les rodea el vacío. El vacío los existencia. Hasta el dolor es vacuo . . .

En la "Nana maléfica para alguien triste," Isabel Paraíso nos descubre que el único consuelo para el que sufre es el sueño de la muerte: "tembloroso ser sufriente,/vamos ya, abandónate,/muere" (pág. 28), le canta en su nana imperativa, conminatoria.

En "Maremagnum" descubrimos que el hombre se apoya en barreras y en diferencias para no volverse loco. Pero lo único que iguala es el dolor común, verdadera riqueza compartida, democrático derecho universal. Pero el hombre no sabe aceptarlo y tampoco se siente capaz de resolver las diferencias ni los problemas que le asedian: antítesis, oposiciones, al ser insolubles, destrozan su paz. Consciente o inconscientemente olvida las enseñanzas evangélicas de igualdad universal .

En "Comunidad," Isabel Paraíso firma el poder igualitario, nivelador — humana democracia — del dolor. Pero se da cuenta de que la 'comunidad' es, sí, una difícil solidaridad, porque hombres y mujeres han perdido las alas del espíritu. Las "diferencias" humanas se superponen sobre el dolor común, sobre la "honda, asfixiante soledad" de cada uno, y nadie se da cuenta de que el dolor es el destino común, la sangre igualitaria. Niños, hombres, mujeres, levantan iguales miserias, igual ceguera, y con ellas construyen cercos y fronteras. La poetisa se lamenta de tales "cíclicas sucesiones de vidas y de muertes" (pág. 32).

En "Mujeres," Isabel Paraíso exalta el silencioso dolor de la mujer, que hace, brega y no habla, puesto que ama. En una imagen cosificadora, afirma el silencioso y secular sacrificio femenino: "Son muros de silencio, ríos de olvido y años" (pág. 34).

En "John Brown" asistimos al drama de los prejuicios raciales, caudaloso y largo río de dolor humano. En el poema se cuenta que John Brown, blanco de Connecticut, murió ahorcado por oponerse a la esclavitud, mártir de una noble causa:

> En su carne sintió al hombre negro
> Dio su vida por él siendo blanco. (pág. 39)

En su tumba, este cristo sin resurrección sueña "redenciones aún para los negros" (*Ibidem*).

Dolor en animales y plantas

No sólo el dolor humano — en casi todas sus formas — traza su historia en este libro. Isabel Paraíso incluye a los animales y a las plantas en su vasto friso doliente. No puede excluirlos, puesto que todo lo que vive sufre.

En "How life begins," no sólo las mujeres sufren al alumbrar a sus hijos, sino también los animales-hembras al parir a sus crías. Éstas, así, se humanizan por el dolor de las entrañas que se abren para afirmar la vida. Dolor que comienza al nacer — en hombres y animales —, igualando a los nacidos al mismo tiempo que a las madres.

> la perra, la vaca pariendo
> y lamiendo después sus criaturas
> —triste caricia de madres sufrientes, efímera coraza
> ante la lucha que espera —; (pág. 12)

El dolor es constante y no acaba nunca: "Y el dolor, el incesante dolor de millones de hembras pariendo" (*Ibidem*). Hembras pescados, hembras tortugas, hembras canguros . . . Mujeres: trescientos mil niños por día . . . Dolor múltiple que engendra la vida, cualquiera que sea su forma, ocurra en el mar o en la tierra . . . Vivir: dolor expiatorio, hasta en los animales: "los indefensos animalillos que ven ahora mismo la luz/y empiezan a expiarlo con áspera, esforzada afirmación de vida" (*Ibidem*).

Las plantas también sufren, según está científicamente probado. Isabel Paraíso nos relata la historia del dolor vegetal en "Maremagnum." Y acusa al hombre de monopolizar la vida y el sufrimiento:

> Preferimos creer que la vida existe sólo donde hay
> movimiento no mecánico
>
> Que nosotros
> (y quizá los animales, pero poco)
> monopolizamos la vida.
> Es más fácil
> Que todo este hermoso y rendido reino vegetal, por ejemplo,
> no piensa, no conoce, no siente. Que no vive.
>
> Y sin embargo, hoy nos muestra Cliff Baxter con
> sus máquinas
> que las plantas reaccionan ante los seres vivos de
> su entorno,
>
> comunican, se angustian ante el dolor
> de los demás, o ante el suyo presentido.
>
> Pero nos esforzamos en olvidarlo. (págs. 29-30)

Dentro del plural "nosotros," Isabel Paraíso se acusa de este olvido en que los hombres sumen el dolor de las plantas, sufrientes como él puesto que viven y mueren.

Otros temas

1) *El Tiempo*. Diversas imágenes temporales proyectan nuevas dimensiones al tema central del dolor. Una de las formas metafóricas más originales que presenta el tiempo en este libro, acaso sea la cosificación, la concretización espacial. He aquí algunos ejemplos.

En "How life begins," al volverse a Dios, Isabel Paraíso le ruega que recoja el vasto y anónimo sufrimiento de hombres, animales y plantas — como una justificación: "en tus *bancos* de eternidad,/y ten piedad de todo y de todos!" (pág. 12). En "Ars nascendi," el tiempo posee una materia espacial que colabora en la angustia biológica y metafísica del hombre:

> La sucesión de días y semanas
> llega hasta el horizonte. Asfixia, lento,
> el tiempo acumulado sin raíces
> y sin hojas, las nubes volanderas,
> los muros sin color interminable. (pág. 13)

En "Los enfermos mentales," el tiempo se corporiza, tiene peso, trabaja con el dolor: "avanzan encorvados, solitarios,/malheridos,/por la pena incurable de siglos y de ausencia./Solos con sus tormentos" (pág 21). En "We, borderline people," el tiempo no sigue su ritmo normal en la vida de los hombres y mujeres que viven al margen de los demás: "los relojes/la hora marcan siempre a contratiempo" (pág. 24). El tiempo es un abismo a cuyo borde dan gritos de júbilo y terror, "perpetuamente" (*Ibidem*). En "Taedium vitae," el tiempo es una barrera que no pueden anular los escépticos: los años pesan como siglos, mientras la muerte va creciendo como ley de vida.

2) *El Sueño*. No es ajeno al dolor, pues en él también el hombre sufre. Cuando se convierte en pesadilla, el terror le ataca y le hace presentir la muerte. No es el sueño ni descanso ni olvido. Este sufrimiento dentro del sueño aparece en "Maremagnum":

> Y, sin embargo, nos despertamos sobresaltados.
> El terror nos arranca del sueño.
> Soñábamos que aquel ser amado
> se acercaba irremediablemente a la muerte,
> y nosotros esperábamos allí.
>
> Violentamente nos reponemos: "Son sueños," dictaminamos.
> Volvemos a dormirnos.
> Días después, alguien nos cuenta
> aquella muerte que nosotros presenciamos
> exactamente. (pág 30)

3) *Dios. Cristo.* La religiosidad palpita en el trasfondo de este libro, más allá — o más acá — de su honda y extensa preocupación antropológica. Isabel Paraíso se pregunta si sólo los niños ven a Dios (pág. 18), al contemplar a sus hijos dormidos, intuyendo acaso en la misteriosa órbita del sueño — en la pureza, en la inocencia — el real conocimiento de la divinidad. Los hombres, fuera de ellas, sólo perciben destellos de luz perfecta. Los adolescentes, en cambio, se ocultan de Dios, a pesar de que la preocupación ética, miedos, ansias y "eróticas espinas los envuelven" (pág. 19). Y ella, personalmente, dirige sus preguntas a Dios, en un diálogo sin respuesta:

> ¿Lo ves Tú todo?
> ¿Tú sabes para qué?
> ¿Para qué estos círculos concéntricos de instinto y sufrimiento,
>
> de concepción y sufrimiento,
> de vida nueva y sufrimiento,
> de muerte y sufrimiento? (pág. 12)

Finalmente, le dirige una suplica que es oración:

> ¡Si existes y ves todo, Señor,
> ilumínanos con tu luz justificante,
> recoge este inmenso y anónimo sufrimiento en tus bancos de
> eternidad
> y ten piedad de nosotros! (*Ibidem*)

Que vaya a Dios ese dolor anónimo para que no se pierda inútilmente, para que se eternice en Él

En "Los justos" — que se proclaman agnósticos — la poetisa los reconoce como vaso y obra de Dios, instrumento de la bondad divina: "luchan y mejoran esta tierra sufriente" (pág. 35).

En "Fagología," el hombre olvida que es un asesino y crea un dios bondadoso a su imagen y semejanza. Isabel Paraíso, en el mismo poema, comprende el sacrificio de Cristo, al darse en comunión para saciar el hambre secular de los hombres: acepta el misterio de la Eucaristía. En "Tiempo pascual" culmina la fe cristiana de Isabel Paraíso: el hombre revivirá porque Cristo venció a la muerte y porque la tierra revive en cada primavera. La esperanza en Cristo, para ella, es un consuelo del hombre en el dolor de vivir y de morir.

4) *La Ciencia*. Ésta conspira contra la intuición y el sueño premonitorio: augures de la muerte son los sueños que la ciencia contradice. (Recuérdese el ejemplo dado anteriormente.)

Información y lecturas científicas se asoman a estos poemas del dolor, cuyas hondas fuentes no puede secar la ciencia: en "How life begins," en "Maremagnum."

5) *La Muerte*. Existe en las ciudades que, poco a poco, van descubriendo los adolescentes (pág. 19). "Los enfermos mentales" mueren tristemente para que en el lugar que dejan "nazcan ramas floridas" (pág. 21). En "Comunidad" encontramos el anhelo humano que aspira a superar la putrefacción de la muerte: aspiración espiritualizadora aspiración a hablar y comunicar por el espíritu: esencia del verdadero diálogo: salvación eternizadora: aspiración a la conciencia.

¿Podría renacer una estrella lejana
de nuestra podredumbre común puesta hacia arriba?

Hombres, mujeres, niños, amigos,
difícil solidaridad,
turbulentas riadas inconscientes,
pesadumbre de muerte que ha olvidado las alas,
¡si pudiéramos un día despertar, al fin,
y habláramos! (pág. 33)

Isabel Paraíso anhela la resurrección y, tras ella, el diálogo de amor que fue imposible en la tierra con la comunidad humana, venciendo así a la muerte.

Final

Un extenso dolor — con su catarsis, sus acentos elegíacos y su esperanza — afirma la vida como una tragedia shakesperiana o unamuniana, honda y patética, sin otra solución. Este sentimiento doloroso no es recatado sino denunciador. Dolor que, más que negación de la felicidad humana, es expresión viva de la verdad. Dolor existencial, ontológico — revelado por el tedio, la náusea metafísica, sentido, amado, inteligido. El 'yo' — punto céntrico del hombre — se sumerge en este libro en un 'nosotros' colectivo y universal: en la 'nostridad.' Todos los dolores personales se integran en el total paisaje del dolor humano y del dolor cósmico. La biosfera se inserta en el universo.

Los hombres — tantas veces aves de rapiña —, nietzscheanos señores con voluntad de poderío, nada pueden contra el dolor, por mucho que se resistan o luchen contra él: son sus esclavos y han de obedecerlo.

Isabel Paraíso 'expone' el dolor, lo denuncia y lo desenmascara: dolida y angustiada, eleva sus preguntas a Dios, silencioso siempre. Pero quiere creer que el dolor redimirá al hombre, sostenida por su herencia cristiana. Mas prevalece el misterio y no estamos seguros de que pueda salvarle. Porque Isabel Paraíso no se lamenta de que el hombre sea "un ser-para-la muerte" (Heidegger), sino de que sea "un ser-para-sufrir," al ser el dolor un componente esencial de su existencia. El dolor es una de esas "situaciones-límites," absolutas e inmodificables — con la culpa y la muerte —, de que habla Karl Jaspers. Son definitivas todas y el hombre fracasa ante ellas. Pero si penetra en ellas con los ojos abiertos, se supera, realizándose así su existencia plenamente. Tal es la lección última de este libro lacerante. Y la vida, en consecuencia, ya no es sólo dolor expiatorio sino trascendente. El dolor es comunicabilidad a la vez que fundamento ontológico y trascendencia histórica. Fondo originario de la subjetividad humana, afirma en sí la confraternización universal. Su poder igualitario y nivelador une a todos los hombres: el dolor se revela como unidad del mundo, como realidad plena y sin fronteras. Su dialéctica puede ayudarnos a fortalecer la comunicación existencial, si lo aceptamos — junto con la libertad y la historicidad — como una de las categorías de la existencia.

Concha Zardoya

University of Massachusetts, Boston

NOTAS

[1] Isabel Paraíso. *Un extenso dolor* (Madrid: Colección Agora / Alfaguara, 1973), 88 págs. Es el cuarto libro en la producción poética de su autora que cronológicamente se ordena así: *Cantando bajo cualquier aire* (1969), *La mágica luz* (1970) y *Canciones para el hijo esperado* (1970). Isabel Paraíso nació en 1942, en la provincia de Salamanca. Es Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid. Desde 1965 enseña en la Universidad de Montréal (Canadá). Isabel Paraíso se destaca, además, en la crítica literaria y en los estudios de métrica y estilística.

[2] *Cf.* Theodor Haecker. *Metafísica del sentimiento* (Madrid: Rialp, 1959), pág. 99.

[3] *Cf.* José Ortega y Gasset. *Historia como sistema. Obras completas.* VI (Madrid: Revista de Occidente, 1952), págs. 28-32.

[4] Es posible que Gabriel Marcel — con su pensamiento existencialista — proyecte alguna luz sobre esta interpretación del dolor simpatético, experiencia compartida: "Comunico conmigo mismo en la misma medida en que comunico con los demás." El 'tú' se le revela como aquel a quien interroga, relación que no se expresa en la que guarda con el 'ello,' con los objetos. Para él, el amor es el encuentro místico del 'yo' y el 'tú,' en el cual se acrecienta la libertad. Acaso pudiéramos decir lo mismo con respecto al dolor.



Poemas de santo y seña para descubrir un rostro*

Origen

Cada quien repite su signo
a todas horas.

Evitar el cumplimiento del deber
implica vivir un poco
o llamarse individual.

Si el signo es distinto
los amigos lo cortarán a cuchillas;
cada quien tiene una cierta manera de castrarse

Cada quien teme vivir.

Mi número será igual para todos
y sonreiremos
gratamente tranquilos.

Perspectiva

Ya no escucho los gritos de la ciudad;
ahora todo es una larga hilera de luces
un columpio
solitario
en la playa.

Es inútil que trate de pensar
—sólo tengo sueños
para sobrevivir hoy,
—sin ellos
cantan las estatuas
y los hechos cotidianos
son pequeñas tazas de café.

*Raúl Jesús Rincón Meza (3 de noviembre de 1948) nació en Tijuana, Baja California, ciudad en la que formó parte del Taller de Poesía "Voz de Amerindia" de la Universidad Autónoma de Baja California. Fue Director de la revista literaria *Amerindia* (Tijuana), y obtuvo el Primer Lugar en los Concursos Culturales Nacionales 1973 (Aguascalientes, Ags.), convocados por el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana. Los poemas que aquí aparecen han sido entresacados de *Poemas de santo y seña para descubrir un rostro* (de próxima aparición), poemario con el que el autor se hizo acreedor al Primer Lugar en los referidos Concursos. El 10 de enero de 1975, Rincón Meza leyó sus poemas en UCLA, invitado por la Redacción de *Mester* y los Estudiantes Graduados del Departamento de Español y Portugués.

The Times They Are A-Changin'

Es muy serio eso de no usar corbata
porque puede dejar uno
de rasurarse
y ponerse a pensar
en los buitres de la azotea
y en que la violencia se te vuelve
el diario de la semana

El silencio de concreto se resquebraja
un tubazo
y la sangre derramada
y el disco gira
gira
con la histeria de Janis Joplin
con el grito de Bob Dylan
(The Times They Are A-Changin')

Mis cabellos buscan su árbol
en cada tecla
en cada paso
y somos humo y somos uno
en Puebla
un Dos de Octubre
un Diez de Junio
y somos humo y cantamos
a la brecha azul inmensa

Raúl Jesús Rincón Meza

Expresionismo del lenguaje*

Relacionado con la llamada "forma interior" del lenguaje se encuentra también el problema de la expresión o conformidad de la materia psicológica común a un pueblo, época, región, clase social o individuo a las formas corrientes del idioma, por las que un pueblo expresa las ideas de las cosas presentes en la conciencia especulativa, es decir, todo aquello que actúa sobre nosotros, ante lo cual reaccionamos, y que deja una huella profunda en nuestra fantasía al ser impresionada por la captación de los diversos fenómenos. El estudio de la índole psicológica a través del pensamiento idiomático es considerada actualmente como objeto de la estilística que, bajo este aspecto, viene a ser no sólo la ciencia de los estilos literarios, sino también de lo afectivo en el lenguaje.

Por oposición al expresionismo, es corriente en la literatura contemporánea hablar del estilo impresionista, con lo que tenemos dos formas que a menudo se intercambian e implican dando lugar a múltiples confusiones.

No es objeto de mi estudio analizar las diferentes interpretaciones que se han dado al término desde que Ferdinand Brunetiere, relacionando la tendencia pictórica del siglo XIX con la poesía, definió el impresionismo como el traslado sistemático de los procedimientos de la pintura a la poesía para "expresar no las cosas, sino las sensaciones de las cosas, el temblor de los nervios que nos produce su encuentro."[1] Para las escuelas literarias es admisible el término, ya que consideran el lenguaje como un instrumento de la literatura; pero si se considera el lenguaje en sí mismo, desde un punto de vista filosófico-lingüístico, "estudiando el giro lingüístico mismo, como modo de conocimiento y como 'forma' de expresión distinguiendo, de un lado, entre la naturaleza y constitución de los giros y los usos estilísticos que de ellos se hagan y, de otro, entre la experiencia psíquica de expresarse y la experiencia vivida expresada,"[2] debe rechazarse la tesis del impresionismo lingüístico.

El impresionismo no busca la réplica fotográfica, la reproducción de la impresión de las cosas, independientemente de su objetividad, como cuando digo que los rayos del sol temblaban entre las hojas de los árboles, no porque así sea en realidad, sino porque esa es la impresión transitoria de un momento singular que el lenguaje traduce como si fuera objetiva y permanente.

En un excelente ensayo sobre el impresionismo, Elise Richter explica como impresionista "la visión de las cosas en perspectiva. Cambia al cambiar el punto de mira; pero, cualquiera sea el número de ojos que observen desde el mismo punto, ven todos el mismo escorzo."[3]

Hay, además, líneas de coincidencia entre el impresionismo y el naturalismo, que describe una escena aun en sus pormenores hirientes o repulsivos, sin ser por eso una reproducción exacta de la realidad. En ambos casos, el escritor nos habla de una impresión individual y de una experiencia instantánea. El objeto del estilo impresionista, sea en pintura o en literatura, es comunicar la impresión sensible, de tal manera que lo sensorial — un aspecto de la realidad externa — viene a sustituir a la realidad misma: las cosas no se ven directamente, sino a través de las sensaciones que producen. Otro tanto puede decirse del simbolismo que, aunque partiendo de una base conceptual, emplea la sensibilidad como recurso impresionista, valiéndose de intuiciones imaginativas y efectos musicales para darnos la impresión de lo intangible.

Es tan difícil encontrar un punto básico de diferenciación real entre naturalismo, impresionismo y simbolismo que, por lo general, "no se pone ningún interés en separar estos conceptos, porque, efectivamente, no hay detrás de ellos una realidad importantemente distinta" . . . Y se les puede considerar como "tres etapas del realismo literario, o como tres grados de extremamiento de una misma tendencia poético estilística."[4]

Es un hecho, sin embargo, que, al hablar, nos valemos con frecuencia de conceptos derivados de una impresión sensible opuesta a la realidad lógica, como cuando decimos: "el paisaje se mueve alrededor del tren que corre por la llanura." Esto ha llevado a la conclusión, hecha por algunos, de que "el lenguaje impresionista es la forma primitiva y original del hablar humano. Las primeras exteriorizaciones idiomáticas fueron, de un modo u otro, reflejos provocados por estímulos internos o externos; no podían, pues, ser otra cosa que elementales reproducciones de una impresión."[5]

Se olvida, sin embargo, como en el caso mencionado, que en esta clase de experiencias "lo que es impresionista," o mejor, impresional, sensorial contra la razón y la experiencia, es el contenido: la actitud contempladora del viajero."[6] El impresionismo no rebasa la experiencia sensorial individual y termina en el momento que queremos dar forma idiomática a esa experiencia, lo que supone una nueva experiencia

*Este artículo es parte de un libro en prensa titulado: *Filosofía del Lenguaje y Los Orígenes de la Métrica del Romance* (México: Editorial Jus, S.A.).

completamente distinta de la primera. La observación de Amado Alonso, expuesta con su peculiar rigorismo lógico, es valiosísima para aclarar este punto tan discutido en la estilística:

> Esta segunda experiencia espiritual, la de estructurar y expresar la sensorial, es propiamente idiomática, y el lenguaje queda marcado en ella. Puede ser impresionista la experiencia representada, pero no lo es la experiencia de representarla y expresarla que llamamos forma idiomática. La experiencia impresionista no está a la vista ni expresada impresionistamente. Cuando Alfonso Reyes veía el campo danzar alrededor de la locomotora, y estallar aquí y allí, sobre los conos del suelo, unas estrellas de árboles altos que lanzaban sus rayos a lo largo de los caminos, y entrar el campo en la ciudad, ameno y elegante, la impresión era singular y fugaz; pero después ha sido expresada por medio de representaciones fijadas histórica y culturalmente: campo, danzar, estallar, estrellas, árboles, ameno, elegante, ciudad. Representaciones conformadas por la intromisión de todas las experiencias de campos y ciudades, estrellas y árboles, del danzar y del estallar, de lo ameno y de lo elegante vividas por el poeta, y aun de las heredadas, en esas palabras, de sus antepasados lingüísticos. La impresión pura, de virgen originalidad y de autenticidad rigurosa, en el instante de adquirir expresión idiomática es intervenida por la montaña de recuerdos y experiencias acumuladas en las forms del idioma . . Y como esta inexcusable intromisión de lo tradicional y experimentado — de nuestro saber empírico — en la impresión expresada por el lenguaje no consiste en simples agregados, sino que la condiciona estructural y cualitativamente, ahí tenemos por qué el lenguaje en este caso, lejos de ser impresionista, resulta *desimpresionista*.[7]

He conservado, casi íntegro, el comentario sobre el pasaje en que Alfonso Reyes describe el paso del tren por el campo, porque así podrá apreciarse con un ejemplo de estilo impresionista la diferencia entre impresionismo y forma idiomática.

El impresionismo, más que una técnica al servicio del estilo, es un recurso enfocado a la comunicación de la experiencia individual en una forma estética que presupone la percepción y vivencia de la belleza, desde la impresión inicial hasta el medio expresivo: la música, la palabra artística, la pintura, la escultura, el arte en general.

Al hablarnos del "homo aestethicus," Spranger nos ofrece una magistral explicación de todo este proceso:

> Si quisiéramos resumir en una proposición brevísima la esencia de lo estético, diríamos que es la expresión informada de una impresión. Se incluyen aquí tres momentos: *la impresión*, es decir, un producto objetivo concreto-sensible dado en la realidad o creado por la fantasía, que en su significado emocional es percibido como vivencia psíquica. *La expresión*, es decir, la exposición concreto-sensible de mi contenido psíquico ampliado a base de un material real o imaginado. *La forma* como resultado del proceso de compenetración entre impresión y expresión, que se llama estrictamente "forma," en sentido propiamente dicho, cuando se alcanza un estado de equilibrio, de armonía entre el factor objetivo y el subjetivo. La esencia del homo aestethicus consiste en transformar sus impresiones en expresiones.[8]

De todo lo dicho sobre el impresionismo es fácil deducir la noción de expresionismo, que "es la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos (de representación) que suscitan tales impresiones."[9]

El expresionismo, por tanto, no pretende una reproducción exacta; intenta darnos a conocer las reacciones intelectuales o afectivas que la realidad suscita en la persona. La aproximación objetiva a esa realidad puede ser más o menos adecuada — si queremos seguir la noción aristotélica sobre la verdad lógica — pero está muy lejos de ofrecernos la verdad de las cosas naturales en su sentido estricto. El individuo "expresa" el impacto producido por el complejo entrecruzarse de las circunstancias, emociones o excitaciones que intervienen en la experiencia externa. El lenguaje, a través del cual el hombre exterioriza su mundo interno, tiene que ser, por necesidad, expresionista. Miguel Angel, por ejemplo, al dibujar el bosquejo de alguna de sus grandes obras, sólo hacía entrever las líneas generales, la imagen vaga que se agitaba en su interior. Cuando poco a poco, a los golpes del cincel fueron apareciendo los sorprendentes pormenores del gesto y la musculatura, podía afirmarse que se estaba frente a una maravillosa obra de arte. Cuando, finalmente, el artista lanzó el martillo contra la escultura exclamando "¡habla!," proclamaba el triunfo del genio que expresaba con tanta fidelidad sobre el mutismo del mármol lo que antes era una simple impresión de la fantasía.

El arte se realiza dando rostro, ojos y expresión a las imágenes del mundo interno. El artista, así, alcanza la plenitud de su capacidad estética al poder expresarse a sí mismo y revelarnos lo más secreto de su individualidad. La dimensión del artista está en proporción a su capacidad de dar vida a su mundo espiritual: "Ser uno, como artista, vale tanto como poder 'decirse' (expresarse)."[10]

Cuando nuestra experiencia interior se expresa, sale del plano subjetivo y adquiere una proyeccionalidad comunicativa desde el momento en que los demás pueden conocerla y valorarla. El filósofo, hablando consigo mismo, vive el momento impresionista de su pensar en una forma subjetiva; al traducirlo en palabras, "vive" el momento expresionista de la forma idiomática que intenta ser una representación lo más exacta posible del pensamiento o experiencia interna.

Está hoy muy de moda en los movimientos de inspiración social y religiosa la palabra "vivencia," que no significa otra cosa que dar vida, encarnar en acción de repercusión masiva el dinamismo espiritual de una doctrina, impulso psíquico a exteriorizar lo personal. En esta vivencia volvemos a encontrar las dos situaciones perfectamente definidas por la psicología empírica: a) el hecho de conciencia (impresionismo), en tanto que el sujeto se aprehende a sí mismo, refleja o no reflejamente, en una determinada situación psíquica; b) activa voluntad de plasmación (expresionismo) y realización objetiva de los valores.

En el lenguaje literario, lo no sensible — visión del mundo — se comunica por formas sensibles. El puente sensorial de tono y ritmo en la poesía es necesario al oyente para interpretar la concepción del poeta en sus múltiples formas. "La actitud expresionista, puede considerarse, por lo tanto, como la objetivación de lo internamente intuido."[11]

El expresionismo del lenguaje, como lo entendemos en este trabajo, juega un papel extraordinario en el análisis y diferenciación de los valores culturales de un pueblo. Ejemplo de esto — muy común — es la literatura grecolatina y, como hallazgo reciente que ha llamado la atención de lingüistas y antropólogos, está el de la literatura náhuatl, de extraordinaria riqueza expresiva por el uso del simbolismo, la metáfora y la armonía de la lengua apoyada en instrumentos musicales.

El ritmo poético debe considerarse también en el doble aspecto que hemos descrito. Limitarlo a un simple efecto acústico sería mutilar el concepto expresionista del lenguaje. Hay que conceder, sin embargo, que mientras en música el valor representativo se encierra en la armonía, en el lenguaje el ritmo es sólo uno de los elementos expresivos.

Las diferentes especies de ritmo se reducen, según Emilio Alarcos Llorach, a cuatro, en función del contenido comunicativo que es el valor primordial del lenguaje:

> a) Una secuencia de sonidos, de material fónico; b) una secuencia de funciones gramaticales, acompañadas de entonación; c) una secuencia, la métrica, de sílabas acentuadas o átonas según determinado esquema; d) una secuencia de contenidos psíquicos (sentimientos, imágenes, etc.).[12]

Hay otros elementos psíquicos que se suceden en periodicidad recurrente dentro del ritmo para apoyar la expresión de contenido, como el ordenamiento acompasado de la vivencia interior y de las asociaciones sensoriales, que hacen que el verso se deslice sin violencias ni rupturas contrarias a la relación entre el ritmo interior o el exterior, a pesar de que un verso no sea exactamente igual al que le antecede.

Esta unidad y variedad simultánea en la secuencia del ritmo, es descrita por G. S. Fraser en una forma gráfica:

> When we stand on the sea-shore, and watch waves breaking on the sand and being sucked out again, there is a basic similarity in the motion of each wave, but no two waves break in a manner that is absolutely identical. This similarity in difference of the motion of waves we call rhythm. There is a similar phenomenon, not only very obviously in successive lines of verse but also in written prose and in spoken speech, at all its various levels of formality and informality.[13]

El ritmo interior impone su cadencia sobre el ritmo exterior, porque las palabras no son sino un esfuerzo de proporción y ajustamiento a la experiencia interna del poeta que se ve como acosado por las figuras de su mundo lírico, como tan bellamente lo ha expresado José Hierro:

> Niego que el ritmo sea una consecuencia de la ordenación de unas palabras determinadas. Son, por el contrario, las palabras una consecuencia del ritmo. El poeta, al crear, lo que hace es recordar un poema perdido. Un poema del cual no le queda más que la tonalidad y el ritmo. Su acierto estriba en poner, en sobreponer, al ritmo preexistente aquellas palabras que por su sonido expresen, sin género de dudas para el lector, lo que él entiende perfectamente sin necesidad de palabras. El poema existe, nebuloso, en el poeta, porque en su conciencia existe, ya organizado, un ritmo total, una sucesión de ritmos.[14]

Cada lengua, por consiguiente, se desarrolla sobre un ritmo que responde a la necesaria correlación entre el contenido y las formas materiales del sonido lingüístico. El hablante, para quien la lengua es algo de su vida, recurre instintivamente a los esquemas rítmicos que subyacen en el subconsciente y "alertan la memoria del mismo en el uso determinado de cada uno de ellos" . . . Los hechos que acontecen "en este caso crean la impresión del ritmo que llamo de fondo, pues el hablante reconoce el significado metido en esta fluencia, que es característica del fenómeno lingüístico. No habría ritmo si cada parte no lo fuese del conjunto de una estructura que para su realización alinea en el tiempo."[15]

Como parte esencial del ritmo, la disposición de los acentos y las rimas logra la reiteración métrica a lo largo de la estrofa, acentuando a través de las impresiones acústicas no el sonido material de las palabras, sino el contenido interior del ritmo como instrumento de lo que Humboldt llamó la forma "interior" del lenguaje.

La diversidad de ritmos responde a la intención del poeta que establece un diálogo con el "oyente," sugiriendo asociaciones o convencionalismos que son parte de la vida social o cultural a la que ambos pertenecen.

Desde Platón, Aristóteles, Horacio, Cicerón y Quintiliano — por citar los más importantes — se insistía en la necesidad de que número y armonía deben ajustarse al discurso y de que las medidas deben convenir "a los diferentes caracteres que quieren expresarse."[16] Aristóteles, haciéndose eco de Platón, y superándolo en muchos aspectos, explica ampliamente en los capítulos V y VI de su *Poética* la función de las formas literarias unidas a los diferentes ritmos para dar a conocer las costumbres y pensamientos que hacen felices o desdichados a los pueblos. Habrá un ritmo para lo heroico, otro para la tragedia, otro para la fábula. Unos ritmos se adaptan al llanto y a la queja de la elegía, otros a la risa burlona del epigrama o de la sátira.

Un comentario sobre la naturaleza del metro, excelente en lo que es paráfrasis de la doctrina de Aristóteles y Platón, recuerda que el metro, "frame in which meter encloses experience is like the artificial border of a painting; like a picture frame, meter reminds the apprehender unremittingly that he is not experiencing the real object of 'imitation' (in the Aristotelian sense) but is experiencing instead that object transmuted into symbolic form . . . whether symbolic sounds are attached to it or not . . ."[17]

La lengua literaria, al hacerse poética, intensifica la intención del creador literario que, a través de las modalidades de la palabra convertida en arte, nos puede llevar hasta la entraña misma de la filosofía de un pueblo que nos da su visión del mundo y de la historia en el ritmo mental y acústico de la poesía.

Héctor Soto-Pérez

California State University, Los Angeles

NOTAS

[1]Amado Alonso y Raimundo Lida, "El concepto lingüístico de impresionismo," en *El impresionismo en el lenguaje* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956) pág. 130.

[2]Ibid., pág. 212.

[3]"Impresionismo, expresionismo y gramática," en *El impresionismo* . . ., pág. 53.

[4]Amado Alonso y Raimundo Lida, artículo citado, pág. 145.

[5]Elise Richter, artículo citado, pág. 66.

[6]Amado Alonso y Raimundo Lida, pág. 162.

[7]Ibid. pág. 164.

[8]Edward Spranger, *Forma de vida*, traducción de Ramón de la Serna, (Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1935), págs. 183-184.

[9]Elise Richter, artículo citado, pág. 78.

[10]María Rilke, citado por Elise Richter, pág. 78.

[11]María Rilke, Ibid., pág. 80.

[12]"Secuencia sintáctica y secuencia rítmica," en *Elementos formales* . . ., págs. 11-12.

[13]*Metre, Rhyme and Free Verse*, (Great Britain: Cox, & Wyman Ltd. Fakenham, Norfolk, 1970) pág. 1

[14]"Palabras antes de un poema," en *Elementos formales* . . . pág. 87.

[15]Lopez Estrada, *Métrica Española* . . . pág. 40

[16]Platón, "La República," en *Diálogos*, pág. 483.

[17]Paul Fussell, Jr., *Poetic meter and poetic form* (New York: Random House, 1965) pág. 14-15.

"Roses are Rosas": Juan Gómez-Quiñones — A Chicano Poet

Juan Gómez-Quiñones is a noted young Chicano historian who was born in Parral, Chihuahua (México), but lived most of his early years in Los Angeles, California. He has a doctorate in history from the University of California at Los Angeles and is presently employed there as associate professor of history. His area of specialty is Chicano labor history, to which field he has contributed impressive and articulate scholarship. As evidenced by the appearance of his *5th and Grande Vista* (*Poems, 1960-1973*), Juan Gómez is also a poet. One notes quickly the diversity of his style, his ability to render equally well scenes of community life as well as private glimpses of those people who are personally close to him. As a poet, Juan Gómez writes with respect and love, demonstrating that he is a tender, perspicacious man, with a keen vision of his people. Whether he is writing in English or in Spanish, or a combination of the two, he is declarative in his poems, sure of his stance, confident of his portrayals. "Roses *are* Rosas" when this poet says they are. The key to Gómez' poetry lies in the fact that throughout the entire volume of poems, as he writes from his experiences, embracing both individuals and the Chicano people as a whole, there is a constant awareness of what it means to be a Chicano in American society. The social realities which Gómez explores, however, are always contrasted to the beauty and dignity of the people themselves. The significance of *5th and Grande Vista*, then, is that we are introduced to a fine poet of definite romantic sensibility, and — what is more beautiful — Juan Gómez-Quiñones is a Chicano poet.

With the title of Gómez' volume and the prologue, we see that he is establishing his roots, recognizing the part that his home and family had in the development of his individuality. *5th and Grande Vista* is the actual street in Los Angeles where Juan Gómez lived and grew up, a fitting title to frame the collection of poems. The Prologue is entitled "Canto al trabajador," dedicated to Juan Gómez Duarte, Gómez' father. Section I of the canto, in Spanish, is a general dedication to all trabajadores, carpenters, electricians, farmworkers, who, in their own way, have been struggling all their lives. "Doy la mano al que lucha"[1] the poet says, because he knows that for these men, "todos los meses son crueles para ellos de las manos esculpidas." The reference to all the months being cruel calls to mind the opening line of T. S. Eliot's *The Wasteland*, "April is the cruelest month," but of course, in Eliot's context, April, the life-giving month, serves to cruelly irritate the sense of the bored, stupored synthetic rich, who wonder what to do with themselves. The poet's workers, in contrast, labor all the months of the year; theirs is not the luxury to wonder what to do. The catalogue of workers in the different occupations is reminiscent of another poet, Walt Whitman, in the poem "I Hear America Singing"; the listing, like a chant, demonstrates the diversity within the oneness of the trabajadores. Gómez goes on to recall the feet of Cuauhtémoc, "last sovereign and first rebel/martyr of the conquest/first taste of bitterness and roses" (translated), and to associate those feet with the feet of the people, who are now marching to help the workers.

Section II of the Prologue, as it switches into English, directs itself more specifically to the poet's father, whose "holy hand" is etched in grime, and "cries and sweat." The poet's apprenticeship was with his father, from whom he learned "who is we and who are they/of right and wrong/who has built the cities/and wherefrom came the riches." The poet remembers the humiliations, the suffering, the prejudices that his father and other fathers have faced, and because "we learn from bitterness and broken bodies,/My father's hand is etched in time/Canto a los trabajadores." A kinship exists between Juan Gómez' portrayal of his father and the portraits of other memorable fathers in Chicano literature. In "Mi Papá — Fourth Canto," Jorge Alvarez honors his father with the "funny tin hat and the poet's hands"; Rudolfo Anaya's father figure in *Bless Me, Ultima*, Gabriel Márez, is a highway workman who must build a road that others will use to go to the land of his dreams; the father in Rudy Espinosa's allegories has "strong crooked fingers that worked and chiseled dreams and hopes and love from rocks of the pyramids lost and gone." With this prologue, Juan Gómez accepts and embraces his past, with pride in a descendency that reaches back to Cuauhtémoc. What is more, he joins in celebrating the strength and courage of those fathers with dreams, talent, and aspirations who were forced to submit to the arduous practicalities of life.

The body of *5th and Grande Vista* is divided into four sections: "The Ballad of Billy Rivera," "Series R," "War," and "Nonsense and Exercise." The sections are dated and appear in reverse chronological order; that is, the first section is the one most recently written, or the one that represents the most recent period of the poet's life. Section I, "The Ballad of Billy Rivera" 1970-1973, as it is listed in the contents, calls to mind the corrido tradition in Mexican culture, the ballads of Gregorio Cortez, Jacinto Treviño, and others who bravely confronted dangers to defend their rights; the corridos tell the story of superhuman men who refused to submit to oppressive forces. Here, however, we have, not a Guillermo Rivera of the early twentieth century, but Billy Rivera, who dies on January 31, 1958, from an overdose of drugs perhaps, but also probably from oppression. Billy Rivera's ballad is a recapitulation of Chicano history before his time and after his time, yet always of his time. Billy Rivera, a Chicano youth growing

up in the fifties, is a singular individual, but in his singularity he represents all Chicanos. The effect is much like what Raúl Salinas is able to do in "A Trip Through the Mind Jail," where in talking about Austin, he celebrates all Chicano cities everywhere.

The entire poem is written in a kind of stream-of-consciousness; the poet juxtaposes emanations from his subconscious with eruptions from the "real" world. It is here that Gómez deftly manages his English and Spanish to his advantage so that form indeed is the outpouring framework for his thought. In the ballad, when Gómez relates literal events that can be placed in the real world, he uses English that is often colloquial or a language of the streets. Reality is often harsh, many times bleak; English affords the poet with the necessary objectivity to delineate what he wants us to think of as real happenings and conversations. For documenting his subjective thoughts, his personal and mythic world, Gómez uses Spanish, which in this poem carries with it a lyrical, more formal, other world quality. As the poem begins, Gómez speaks of the spirit of the people being reborn, speaking and taking form, and flowering. Interposed between the idea of the re-evolution of the spirit and a portrayal of the ancient gods mourning for their lost people, both images described in Spanish, is the actuality described in English, of the dispossessed and despised campesinos striking in the Delano fields in 1965. The use of English and Spanish here serve to highlight the outer and inner voice of the poet speaking for his people. In Spanish, in heightened imagery, Gómez, speaking of the beginning of the movement, says,

de allí
De donde está la
        Bodega de Tormentas
De donde se almacenan
        los vientos.
de allí se regresó.
Se empezó la caminata
        por garzas y carrizales
Entre ríos, plata y sembrados
Por las parras del
        Florido y Nazas
de allí se empezó.

In English, he says, "There is only one relevant demand/freedom. Once you get over fear/the road is open."

As the ballad moves into vignettes of the movement, recalling the demonstrations, the confrontations with police, Gómez fuses contemporary scenes with incidents from revolutionary Mexican history, all the while interlacing his verse with lines from specific Mexican songs. The poet says,

I just want to feel high again
Qué lejos estoy del pueblo donde nací
México lindo y querido
por qué no morir
Por una mujer casada
        loco y apasionado
ando en el movimiento
has dejado solo amargos sentimientos
me incorporé a las filas por
        una mujer bonita
Soy soldado de levita, de esos
        de las filas del movimiento

The use of songs in such a manner as this is not particular to Gómez. Octavio Romano, for one, uses the same device in "Mosaico Mexicano." Both men, however, sense that the music of the people is very much a part of the spirit of the people, and because they are well-known songs, are of a particular time and for all time. Incorporated with this is the idea that song fortifies the heart, as Alurista says in the poem "Let yourself be sidetracked by your guiro" — in the lines, "Make your canto raza. . . Make la raza live."

With the building of spiritual strength, and as hope triumphs over experience, the poet pronounces that the hour has come, the forgotten gods have returned; "En verdad se puede ser libre y bello." In a lyrical description of the mountains and plains that are inhabited by his people, Gómez implies that the land has been fertilized by their blood and sweat. Thereafter follows the abrupt "Por Vida" whereby the poet indicates his recognition that the people, amongst whom he includes himself, hammer nails of bitterness on walls, nails which leave blisters of hope. "For what future?" he asks himself, and then again, "For what past?" The past, after all, has held much suffering. Even with the demonstrations, for so much violence, the returns are few. "En Coachella two growers signed contracts."

In a more informal, tender tone, Gómez' vision transfers itself to the barrio itself. He says,

Have you ever walked the streets of
East L.A
have you ever seen them shine.
Early in the morning the air smells
of menudo and familia, early
in the morning, on Saturdays
and Sundays.

It is here, then, that he contrasts the paper mache roses that are used to decorate wedding cars to the fields and flowers of Aztlán. Aztlán, he continues, "ha de ser tierra de rosas/tierra de un pueblo de rosas." And,

Sabes.
Have you seen the streets of East L.A
Been in Denver cold in Winter
En Tejas es donde calienta el sol.
Roses are Rosas.

The paper mache roses are not only a recollection of a time past, but a recalling of that time as a reminder of a heritage. Roses literally are rosas on a mythic, personal level.

To conclude his ballad, Gómez returns to the actual world of "easy afternoons sipping beer . . . pepsi-cola cops and paper-mache dances, . . . tired mornings that lead to tired evenings" and the announcement that Billy Rivera dies of an overdose, and his funeral will be on Saturday, February 3, 1958. In much the same way that Octavio Romano suggests his sympathy for Doña Marina in titling his story "A Rosary for Doña Marina," Gómez demonstrates his own sympathy and understanding for Billy Rivera and others like him who chose to end tragically the weight of their oppression.

The second section of *5th and Grande Vista* is called simply "Series R 1968-1969," and consists of a group of fourteen love poems. All the poems, but one, are written in Spanish, perhaps because his style, to match his subject, must be more formal, more subdued. This very personal view from the poet shows us a woman characterized in images of softness and silent sensuality. "Eres el nombre/Eres la hora/Eres el rostro," he tells her. She is a sad woman, his verses say. Her eyes are always on the point of tears.

Triste siempre fuiste
y el mundo mismo se ahogaba en tu
mirada.
Qué no daria por apartar
esa tristeza de tu rostro

He reproaches her tenderly in another poem: "Como buzo me he sumergido/en la tristeza de tus ojos/ Subo borracho con manos vacías." And again, in still another verse, he calls her "triste infiel," and asks, "Por qué en tu ansiedad todo lo has arrastrado?" He knows that when he met her, his soul sang, and he tells her, "Por donde me encuentro/y con quien ande/estarás en el respiro," but he also admits, "Triste eras cuando te conocí."

Many of the poems in this section are in the past tense, which helps to create a sense of things gone. In contrast to the woman's sadness, the poet remembers that sometimes she smiled and spoke sweetly, when they lived in dreams. He wishes that his life were a necklace that she could wear; she was the sun and solitary flower for him, but seeing that she grows apart from him, he wistfully notes, "Te escapas como suspiro/te apartas como el sol cayendo/en la tarde." He feels somehow cheated, as he tells her, in one poem, "Como loco en su locura, creía en ti." She is gone, but the very thought of her is enough to make him love her again, as he says:

Al pasar dejas
el perfume de tu sonrisa
Y te vuelvo a amar.
Otra vez te amo,
cuando con paso de gato
cruza la sombra de tu presencia.
Ausente, Siempre.

In what is one of the most beautiful poems of the entire volume, Gómez captures his feelings for the woman when she does come to him. He associates her with perfumes, music, lightness and joy; the portrayal is one of exhilaration.

Que diferencia cuando estás,
        cual momento
Cuando de repente llegas.
Todo se alumbra.

Y sea cual hora, el dia comienza
Ah, sutil vestidora de alegrias, brisa
        de perfumes
Presencia de sonrisas, quédate.
Tu voz campanilla de comunión,
        es música de baile.

Suave hada que tocas almas
Todo lo vuelves bueno.
Que no pase del encierro de mí,
      tu fiesta
Ah, tú que fuiste fiesta de mi vida

Has dejado suave
        perfume de azucena.
Y sol alumbrado.

As the highlight of this section, the euphoria of "Qué diferencia cuando estás" is juxtaposed with "Last Poem, the Green Cafe," in which the woman laughingly tells the poet, "We did such silly things."

Section III, entitled "War 1966-1973," covers several themes. To begin with, Gómez dedicates the first five poems to very specific persons and two to the "familia L. A." He writes "octubre 1967" for Che Guevara. In a short poem to the Chilean poet, Pablo Neruda, Gómez declares, "Nuestra venganza será" — and when it comes, the revenge will be angry fire and water and it will cleanse. Gómez, in the following poem, pays tribute to the art and inspiration of Jesús Martí, the Spanish painter; and in another verse, he names León Felipe, the Spanish poet, "Maestro," in a gesture of gratitude from a younger poet to his teacher, an artist who gave him guidance and illumination one rainy afternoon right before his death. To Alurista, Gómez writes a lighter poem, but an important one in which he declares to his friend that he now has things under control. The following two poems, "Those" and "Coming Home," dedicated to the "familia L. A." serve as a call to arms; the poet supplicates his people to understand that the ideals of the movimiento are not outrageous or improbable. In "Those," Gómez states,

These that don't believe
that what is desirable is possible
and with our help even inevitable,
fear the better part of themselves.

The message is reminiscent of Alurista's line "Face your fears, carnal, or die a thousand times hiding." Gómez emphasizes that even apparently needless sacrifices "prove the ideal is real enough for one man,/ And if so for one,/it can be for many." In "Coming Home" there is the further suggestion that before a person can commit himself to the cause, to the movement, he must possess himself so that he may then leave himself behind.

There are several love poems in Section III; the images in these poems are quick. Some of the poems are in English, some in Spanish. In "To D" Gómez evokes a woman for whom even the ocean is tamed, which leads him to say to her, "I knew then/its color could never be/as many hued as your eyes/nor/its roar be/as ominous as your smile." He swiftly unveils her power in deft understatement. Also effective is the soft irony of "If I did not know," in which the poet on the one hand tells the woman that he knows her so well he does not need to "strike her image/upon a coin./Or leave faint tracks of her figure/fleeing across dusty walls," yet he does just that in the poem itself. In "tú," he recalls her, high, nervous, and arched — and himself, anticipatory, flustered, as a disbanded arrow. "The Windman paces" is a wry afterthought describing the stillness "on love sad days" that seems as if the whole world is in sympathy with the lover.

Section III contains within it, besides the dedicatory and the love poems, two barrio poems, "Barrio Sunday" and "From Austin to Houston." Reminiscing, Gómez evokes a "barrio sunday" unlike the sundays of "menudo and familia." The presence of threat, of fear and apprehension mark this rendition of a day in the barrio. The repetition of the "No violence then" serves to frame the scenes of oppressive confinement and increasing hostility. "Afternoon led to afternoon" and brought no promise with it, only monotony of life in the ghetto, and "frontiers were marked." Any intrusion beyond the boundaries was considered trespassing. Mexicans should stay in their own part of town. When young Chicano children wandered on stolen sundays "to another world," outside of their prescribed territory, they were met with

"smiles flickering like blades." It seemed as if the streets would swallow them up, the streets that glistened like glass, mirage-like, deceitfully offering and then withdrawing their welcome. "In the arrogance of innocence, [the poet says,] each child felled the other," by name-calling or whatever child-like act of enmity could be conceived. The children may not have been Chicanos and Anglos, either; all the children could have been Chicanos. When impending threat is constant, people are suspicious of everyone. When Gómez says, "Not child's fortune I,/I survived one afternoon to see my/prison in the morning glare," one feels that he lives through these things growing up in east L. A., but was unconscious of the fact that life should not have had to be like that. He survived those years and gained enough vision to perceive the prison of the barrio in all the naked honest clarity of a "morning glare." And again, he is the poet, but also a Chicano Everyman when he says, "That is why there is violence now."

The next poem, "from Austin to Houston," carries over more sharply the bitterness Gómez feels, not about the people, but about what the people have had to endure. His own sympathy is always with the familia, the children, the men and women of the barrio, even while he detests the things they must do to live. In this poem, we are told of the "bright pain of a Texas sunset" and the "humid weight," like "moss on trees." The oppressive atmosphere and the listlessness caused by the heat are "tedious after one hundred and/thirty-seven years." While the poems are not dated specifically, that many years back would place Texas approximately in the year 1836, the date of Texas' declaration of independence from México, the date from which those of Mexican ancestry living in what was to become the Southwest U. S began to lose the dignity and self-respect to which they had a right "Each day like a stone," the monotony of existence without pride drones on. Even the houses are lonely, decrepitly pathetic, spattered within barrios where "littered alleys" are not uncommon.

When Gómez goes on to address Austin with the comment "you must have savored/pride, then," he could just as easily be addressing Austin the man as Austin the city. It is with this line, in fact, that the full meaning of the poem's title becomes clear. Austin to Houston is one of the most frequently traveled routes for Chicanos in Texas, as popular as the route from Austin to San Antonio, Houston to Corpus. " 'From Austin to Houston,' " however, could also refer to Stephen F. Austin, the Texas settler and Sam Houston, the Texas general who was largely responsible for the victory over the Mexicans at the Battle of San Jacinto. Since that victory, Gómez comments to Austin, with no little sarcasm, "The unseeming Mexican has worn you thin and reedy." Unfortunately, the Mexicans are worn, also; theirs is the higher cost. There is "mocking laughter" in the *cantinas* and in the brothels, and the laughter is as oppressive as the humidity. Young Mexican American girls, "women-girls," continue the tradition of their mothers, prostitution "learned . . . through admonishment" years before and never unlearned by many. The men are at once bursting with frustrations, yet feeling empty as "hollow castings"; they are bodies with the spirit knocked out of them. They live life stealthily, with a nervous glance over their shoulders. "Life is a smoker"; these men gather together to smoke, to drink, to listen to songs in the cantinas. "The best take an advance degree in divinity." The best could be the hard-working good religious family man who relies on his faith in God to see him through; it could also mean that the best of the cantina crowd think of themselves as gods, with a sort of perverse machismo. They cannot deal with larger problems, so they abuse weaker individuals or sometimes create their own entourage of admirers who pathetically live in the limelight of the "macho."

"Texas is a land of lonely houses," Gómez reiterates, and the people, his people, are "huddled along roads." The last two stanzas of the poem set an ominous note of warning. The poet says he loves to see "the secret/white houses of Austin" which are like "snail shells"; these are the homes of Anglos, white houses, secretive and sheltered or barricaded by their shells of privacy and their policy of non-integration. The snail shells contrast with the river stones, the people, who exist with the elements; the stones are hard and cannot be broken; they have been worn smooth with time and experience. Stones can crack snail shells. "Sobre tierra rica/Colorada cae la lluvia violenta" is Gómez' final statement.

The fourth and final section of poems, entitled "Nonsense and exercise 1960-1965," seems more whimsical in nature than the other sections. There is a brief mention of T. S. Eliot, E. Pound, and Sartre, waxing "on the nonsense of things." Gómez presents two particular scenes of México in "Guadalajara, 1962" and "Mexico City, 1966." The latter poem evidently documents a period in which he was engaged in academic research, because he makes the wry comment, "I/read age dignified/papers, seek withered/intents./I ride long weary notes/on galloping foolscap/to my other self." Two interesting selections in this last group are the poems entitled "If hope were half my years" and "Say no"; they are both in the tradition of seventeenth-century metaphysical poetry. In "If hope were half my years," the poet refers to himself as a "priest without vestments" who "blasphemes" by making his lover his religion. His thoughts he calls "pilgrims of an ancient faith" of love; hers is a "pagan sky"; she is the object of his hymns. "Say no" similarly treats the religion of secular love: Heretics both, the poet entreats

his beloved to join with him in making a new faith. "Let us, . . . [he says,] strike our church/And at once/declare ourselves Pope, creed and sacrament." On her answer depends the very fate of his soul. The final poem in the section, and also the last poem of the volume is a light piece entitled simply "Song." It is important, however, in that it registers a state of mind, including the poet's relationship to Los Angeles, and Gómez did choose to end his volume with it. The poem says,

> Staying high
> riding light
> me myself and I
>
> Riding high
> staying low
> East LA bound
>
> Staying just enough
> east LA and I
> just Mexican enough

Perhaps the best compliment I can pay to Juan Gómez-Quiñones is to say of him that I believe he fulfilled the wish he articulated in the poem "A Jesús Martí, pintor español," when he said

> que mi verso fuera
> fuerte como martillo
> sencillo como el primer canto
> bello como la linea recta
> lleno como el tiempo
> amoroso como el recuerdo
> llegará a tu arte, Martí

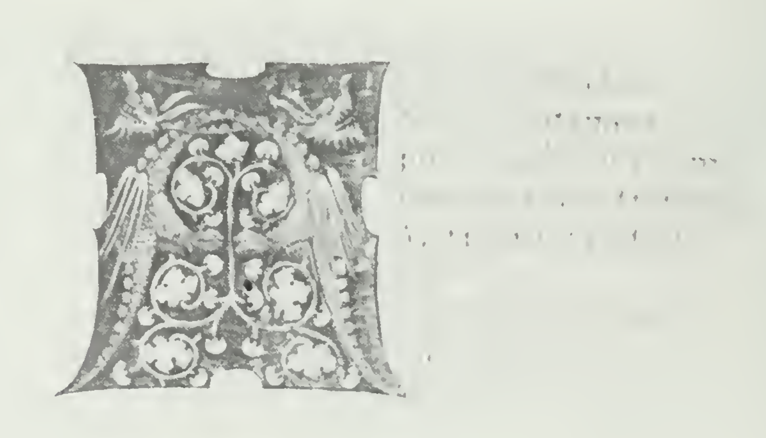
He is a versatile poet, in Spanish and English: and whether his focus is on an individual or la gente del barrio, he writes with perception, concern and love. His awareness of life cannot be contained in a category; he is a poet, but a poet who has the consciousness of what it means to be a Chicano growing up in America. And for this there are many who thank him.

Inés H. Tovar

University of Houston, Texas

NOTAS

[1]All citations of Gómez' poetry are from Juan Gómez-Quiñones' *5th and Grande Vista* (*Poems, 1960-1973*) (New York: Editorial Mensaje, 1974).



Los límites del costumbrismo en *Estampas del Valle y otras obras*[1]

Rolando R. Hinojosa-Smith, en su obra premiada *Estampas del Valle y otras obras*,[2] se quiere adelantar a las suspicacias del lector acostumbrado a acercarse a la literatura chicana con el espíritu dispuesto a encontrar una literatura de lucha, de conflicto, de explicación y orientación sobre los intentos de un pueblo para afirmarse como tal. El autor se autolimita al rechazar la explicación como algo ajeno a la función de escribir: "El escritor escribe y trata de hacer lo que puede; eso de explicar es oficio de otra gente" (p. 15). Circunscribirse a la realidad cotidiana de seres perfectamente verosímiles, identificables y repetibles; situarse en un plano de observación objetiva, acrítica y desenfadada; dominar el conjunto de vidas y acciones como uno más, como un miembro cualquiera de la comunidad lo podría ver, sin analizar, sin sacar conclusiones, tan sólo aventurando algunas opiniones generales de vez en cuando: estas actitudes marcan el tono general de la obra y determinan la forma literaria adoptada.

Esta actitud literaria e ideológica presenta una serie de problemas a la hora de analizarla a la luz de la situación del pueblo chicano, problemas que superan el marco del análisis literario y entran en el ámbito de la relación del público con el texto y la función ideológica de la literatura.

Estampas del Valle y otras obras aparece dividida en cuatro partes distintas: (1) Estampas del Valle, (2) Por esas cosas que pasan, (3) Vidas y milagros y (4) Una vida de Rafael Buenrostro. La primera y tercera partes podrían ser caracterizadas como estampas o apuntes breves, en los que se nos dibujan con gruesas pinceladas breves situaciones y personajes. La segunda parte más bien parece un cuento corto con una estructura peculiar. La cuarta parte podríamos clasificarla como biografía impresionista, en la que todo lo contado se nos da a través de la visión de una persona.

A pesar de esta aparente dispersión, la obra presenta características unitarias que aconsejan tratarla como un todo. Los personajes son comunes a todas las partes del libro, aparecen y desaparecen ininterrumpidamente a lo largo de la obra; las historias contadas se entrecruzan, se mezclan en un constante vaivén que va de unas partes a otras; el lugar donde se sitúa *Estampas* va a servir de motivo de cohesión para los distintos personajes de la obra. A nivel estilístico Hinojosa mantiene algunas características que son comunes a todas las partes de la obra: utilización del habla popular, economía de la narración, manejo de la cultura popular, etc. Estas características, creo, justifican una aproximación al libro como unidad.

El mundo cerrado de *Estampas del Valle y otras obras*

La primera estampa, "Braulio Tapia," nos introduce directamente en uno de los aspectos fundamentales de la obra: la pervivencia de la tradición; es decir: la continuidad histórica y la autoafirmación del chicano en esa continuidad. Hinojosa nos va indicando las formas sociales que aseguran la continuidad de un rito, el de la petición de mano. "Roque Malacara . . . no tiene padrinos y por eso viene a pedirme a Tere él solo" (p. 16). El elemento tradicional — en este caso actúa por su ausencia — de la exigencia de padrinos para la petición se ve acompañado de la necesidad de existencia del noviazgo previo (hacía año y medio que el pretendiente tenía entrada a la casa). Esta situación va a provocar en el narrador una vuelta a situaciones pasadas en las que la misma ceremonia tuvo lugar. La estampa termina con una pregunta que nos sitúa en la cadena ininterrumpida de tradiciones familiares. El tema de la continuidad (circularidad) histórica se repite explícitamente en la tercera estampa y en boca de un narrador generacionalmente posterior al visto más arriba: "Si la gente vuelve a nacer, diría yo que mi hijo y su buelo son la misma persona" (p. 18); en la última estampa serán los viejos (tesoreros de la historia en las sociedades de tradición oral) los que ponen a prueba su memoria organizando en su cabeza las relaciones familiares existentes entre los miembros de la comunidad.

La afirmación en la historia no va a ser solamente algo de carácter familiar cotidiano, sino que va a estar íntimamente unido a la historia social. En "Estampas del Valle" y en "Vidas y milagros" esta historia será la historia de México y la participación en ella de Víctor Peláez, coahuilense de origen, y del texano Manuel Guzmán. Ambos lucharon voluntariamente en la Revolución y ambos acabaron igualmente desilusionados: ". . . siguió (Manuel) esa huella tan conocida: Villa, Obregón, decepción" (p. 45). Hinojosa hace aquí hincapié en la mexicanidad de los habitantes del condado de Belken, mexicanidad que habrá de convertirse en chicaneidad cuando el autor se enfrente con la historia particular del condado de Belken.

En este mundo que se define a sí mismo, Hinojosa nos va a dar una visión muy particular del chicano. La vida de los habitantes de los pueblos del condado va a ser un movimiento que, en general, se acaba en sí mismo, y donde el conflicto va a estar habitualmente ausente. Esta falta de conflicto, de conflicto interno (inter-chicano) y de conflicto externo (chicano-anglo) es sobre todo aparente en la primera y tercera secciones del libro. Los problemas objetivos de la comunidad son tratados superficialmente y en un tono amable que los minimiza. La vida del chicano no se establece como una lucha por la liberación de las fuerzas que perpetúan su situación, más bien se da por supuesto que esa liberación ya se ha realizado y si no se ha realizado no importa, ya que no se siente como necesaria.

En la estampa "Al pozo con Bruno Cano" aparece el problema de la religión de una manera explícita. Para Hinojosa, sin embargo, la religión no parece ser algo problemático, más bien aparece como un elemento que contribuye a la cohesión social de la comunidad. La estampa se centra en la muerte de Bruno Cano bajo la mirada impasible del cura del pueblo que se niega a sacarle del pozo en el que está atrapado; la negativa del cura se debe a que ha sido insultado por el difunto. Los hombres del pueblo exigen al cura que dé cristiana sepultura a Bruno, lo cual es, después de una discusión, aceptado por el sacerdote. El entierro se convierte en una especie de manifestación popular en la que lo de menos es el entierro y lo de más el armar bulla:

> Unos, de seguro, ni sabían a quién se
> enterraba; los más ni conocieron a Cano;
> lo que pasa es que a la gente le gusta la
> bulla y no pierde ripio para salir de casa. (p. 37)

La narración tiene en general un marcado tono anticlerical y de burla hacia la religión: el cura es repetidamente insultado, las oraciones aparecen más bien como canciones populares que como elementos de un ritual sagrado: "Don Pedro se persignó, se hincó cerca del pozo y se puso a orar aquello de . . ." (p. 36) o "De su parte, los coros pronto disiparon su repertorio; para no desperdiciar la oportunidad, se echaron el *Tantum Ergo* que no venía al caso . . ." (p. 37). En apariencia el autor estaría haciendo una crítica de la religión, al ponerla bajo el prisma de la burla, burla llevada a cabo por el pueblo chicano mismo; en realidad el resulto es muy otro: al minimizar el problema, tratándolo con tono desenfadado el autor está ignorando toda la capacidad opresiva y alienante que la religión tiene objetivamente en las comunidades chicanas. Aquí Hinojosa nos presenta una sociedad en la cual la religión es algo esencialmente no conflictivo, y esa sociedad difícilmente sería la chicana.

Esta forma de presentar los problemas como inexistentes o como resueltos la encontramos nuevamente al tratar de la relación entre el chicano y la autoridad, en este caso la policía. Don Manuel Guzmán, policía del barrio mexicano de Klail City, se nos aparece no bajo la perspectiva problemática de su función como representante de una justicia, que, Hinojosa nos lo dirá en otros momentos, representa pura y simplemente los intereses de los poderosos, sino como un miembro más de la feliz comunidad. Hinojosa ignora deliberadamente la problemática que implica la presencia de autoridades medias chicanas, y el intento de asimilar las contradicciones que esta actitud lleva consigo. Al abandonar cualquier perspectiva crítica el autor acaba alabando la institución del policía chicano:

> ¡Quién lo diría! A ese hombre yo le he
> visto derramar trompadas, cañonazos,
> patadas y maldiciones a más de cien borrachos
> y marihuanos para luego llevarles
> café a la cárcel el día siguiente.
> Eso sí, desde que Don Manuel está de
> policía, una mujer puede andar sola y
> de noche por esas calles, y ni quien la
> moleste. (p. 97)

He tratado de mostrar la ausencia de una visión crítica por parte de Hinojosa al tratar algunos aspectos de la vida cotidiana del chicano. Estas afirmaciones deben tomarse con cierta reserva, ya que creo que en algunos momentos de la obra el autor supera esta visión mistificadora para acercarse a la raíz de algunos problemas, según trataré de demostrar más adelante.

La ausencia de una visión conflictiva en lo que se refiere a las relaciones chicano-anglo es una consecuencia natural de la definición de la comunidad chicana como comunidad cerrada que se construye sobre sí misma y no sobre la relación que objetivamente se ve obligada a mantener con el mundo hostil que la rodea. El anglo aparece en la obra como una presencia desdibujada y lejana, casi siempre indirectamente, generalmente con amargura y a veces amablemente.

La estampa "Voces del barrio" establece claramente la existencia de dos mundos ajenos:

> Cuando el sol se baja y los bolillos dejan
> sus tiendas, el pueblo americano duerme
> para no despertar hasta el día siguiente.
> Cuando el sol baja y la gente ha cenado,
> el pueblo mexicano se aviva y se oyen las
> voces del barrio. (p. 48)

Es indudable que Hinojosa quiere recuperar y mantener las tradiciones definidoras del chicano, como algo necesario para su identificación. Aquí se nos habla de la necesidad para el chicano de tener una vida propia, no contaminada de la profunda deshumanización de la sociedad anglo-americana. Pero, a veces el

autor cae en la ilusión de creer que la comunidad se mantiene al margen de los mecanismos represivos, que su liberación (al menos su liberación interna) se ha realizado, lo cual le permite confundir la explotación de la frontera con una pretendida libertad de movimiento de la raza:

> Como la tierra era igual para los méxico-
> americanos dada la proximidad a las fronteras
> y el bolón de parientes en ambos
> lados que nunca distinguieron entre tierra
> y río, que el atravesar la una y cruzar el
> otro lo mismo era, fue y (aunque los de la
> inmigración- la migra- no lo crean), sigue
> siendo igual para muchos méxico-americanos;
> la raza, pues hacía lo que se le daba la
> gana con su vida. (p. 121)

Esta visión quietista del chicano, trasluce un pesimismo acerca del movimiento de la historia. Hinojosa nos dice que al final pasa lo de siempre: ". . . vienen el tiempo y la jodienda, y apaga la luz que ya nos vamos" (p. 122).

La apertura conflictiva

Si bien creo que el tono general de la obra es el que he tratado de explicar anteriormente, también creo que se pueden encontrar en ella algunos elementos que tienen una dirección distinta, elementos que nos van a referir a la situación real conflictiva de la raza, sin que exista en ellos la autosatisfacción por la situación establecida a que apunta la mayor parte de la obra.

En la segunda sección del libro, en "Por esas cosas que pasan," se nos cuenta la detención, procesamiento y condena de Baldemar Cordero, vecino de Klail City, convicto de haber apuñalado de muerte a Ernesto Támez. La narración está emparedada entre dos noticias escuetas sacadas del periódico local, entre éstas se nos van a dar tres puntos de vista distintos sobre el asunto; estos puntos de vista ofrecen la realidad del crimen de una manera rica y total, tendiendo a justificarlo, o al menos a verlo como un acto de defensa propia por parte de Cordero frente a las muchas provocaciones y ofensas a que le había estado sometiendo Támez. El asunto es resuelto por una justicia que se niega a considerar las condiciones específicas en que se comete el crimen y a la que solamente le interesa que se cumpla una pretendida ley objetiva. Lo que para la comunidad chicana es una larga historia en la que está involucrada la vida de varias personas, es a los ojos del periódico anglo una historia más que empieza con una detención y acaba con 15 años de prisión. Aquí el autor nos presenta también dos mundos ajenos pero que se encuentran en relación de dominado-dominante, una relación conflictiva en la cual el dominante tratará al dominado con absoluto desprecio de sus cualidades específicas, teniendo esto un resultado definitivamente trágico. El anglo no es aquí un paisaje de fondo sino una presencia efectiva y total.

La última sección del libro consiste en la autobiografía de Rafa Buenrostro, en la cual va repasando algunos incidentes de su vida. En general son incidentes simples en los que recuerda momentos más o menos significativos de su niñez y juventud. La indagación en la historia personal de un chicano cualquiera que vive actualmente nos va a situar en una perspectiva realista en la cual la contradicción anglo-chicano va a aparecer breve pero tajante.

"Una vida de Rafa Buenrostro" está dedicado a un chicano que murió en la segunda guerra mundial en Europa sin que su madre supiera "qué andaba haciendo su hijo en las Europas" (p. 158). La guerra, que tanto significó en el proceso de toma de conciencia chicana, aparece como fondo en la vida del chicano contemporáneo. El tercer apunte de la sección va a revelar con muy pocas palabras, toda la contradicción multicultural de la educación a que se somete el chicano. La profesora gringa decide preguntar a los estudiantes sobre el desayuno que han tomado esa mañana; Lucy va a contestar con una mentira que en el fondo trata simplemente de acomodarse a lo que el interlocutor espera oír, es decir, agradar al dominador pareciéndose a él. Leo Pumarejo, un amigo del narrador, va a contestar simplemente con la verdad, no sin cierta agresividad ("el cabrón le dijo"). En esa verdad va a estar contenida, en una expresión de la vida cotidiana, no sólo la pobreza de su dieta, sino también la complejidad del mundo en que vive, metido en medio de dos tradiciones distintas, con dos lenguas distintas: "one tortilla de harina WITH PLENTY OF PEANUT BUTTER!" (p. 160).

Buenrostro va a librar una lucha constante por definirse como chicano frente al mundo anglo, por liberarse de la superstición (p. 166), por entender el mundo que le rodea. Su experiencia le va a dejar un sabor amargo, un tono escéptico, pero también una voluntad de seguir adelante: "Me voy a Austin; a la universidad. A ver qué sale. . . . Pueblo nuevo, vida nueva. Veremos" (p. 188).

Parece, pues, inevitable la confrontación última con la totalidad de la realidad objetiva. Contar cosas no parece ser tan sencillo como pretende Hinojosa en sus notas preliminares: significa seleccionar, elegir cosas dignas de ser contadas si se quiere dar un significado cualquiera al material a tratar; significa también elegir una forma adecuada a la naturaleza de las cosas que se van a contar. Hinojosa se decide por una forma que, en general, podriamos llamar costumbrista: descripción superficial de personajes tipicos, en los que el lector se pueda reconocer fácilmente y en que además ese reconocimiento no sea problemático, no ponga en cuestión la existencia misma de ese tipo escogido. Para ello será necesario un lenguaje lo más cerca posible del hablado (y esto lo hace perfectamente bien Hinojosa). Esos personajes tipicos, acabados, perfectos, sustentados por la fuerza de la tradición, para los cuales el mundo es estatico sólo pueden existir en sociedades cerradas, ajenas al movimiento y a las influencias exteriores.

Parece, si se acepta lo anteriormente dicho, inevitable el fracaso de un autor que pretenda hacer una obra costumbrista sobre una sociedad abierta, multicultural, dinámica y explotada económica, racial y culturalmente como es la sociedad chicana.

¿Cómo surge, entonces, la dimensión real, el conflicto, el movimiento en la obra de Hinojosa? ¿Cómo surge la explicación? Creo que surge fundamentalmente en los momentos en que el autor abandona la perspectiva del mundo cerrado y lo pone en relación con el mundo exterior, en esa situación la fuerza misma de lo contado nos dará su auténtica dimensión conflictiva. Esto va a exigir un análisis más profundo por parte del autor a la hora de escoger los hechos contables. Va a exigir el abandono del desenfado, de la superficialidad, va a exigir, en última instancia, el abandono de la postura acritica, que caracteriza principalmente a la primera sección del libro.

Luis María Brox

University of California, San Diego

NOTAS

[1]Este ensayo constituye uno de los primeros trabajos que se escribe en el SEMINARIO DE LITERATURA CHICANA, dirigido por el profesor Juan Rodriguez de la Universidad de California: San Diego. Dicho Seminario [continuo[está dedicado a la investigacion, promoción y difusión de la literatura chicana.

[2]Rolando R. Hinojosa-Smith, *Estampas del Valle y otras obras* (Berkeley: Quinto Sol Publications, 1973). Se cita siempre de esta edición.

Brechas nuevas y viejas

I

Don Aureliano Mora es un viejito enteco, bastante chupado por los años (esos siniestros sabuesos del tiempo) y que de joven trabajó en lo que saliera y a donde fuera. Como cuenta con ochenta y pico de años ya ha enterrado a cinco de sus siete hijos: le quedan dos, la Obdulia que se casó con uno de los Santoscoy y Eufrasio que sufre de la tisis y que escupe sangre cuando quiere—ésta ya debe darle nalgadas a los sesenta años y es el banjamín de la familia.

Don Aureliano es (o fue) el padre de Ambrosio Mora, veterano de la Segunda Mundial, a quien Van Meers (diputado del sheriff de Belken) balaceó en frente de la J. C. Penney en el centro de Flora un domingo de palmas.

Ambrosio había pertenecido a la división segunda (Indian Head) cuando la invasión de Francia y le tocó ver morir a Chano Ortega, muchacho de Klail City que como muchos otros jovenes chicanos se presentaron como voluntarios allá por el año 40, un año antes de que hubiera guerra entre este país y el mentado eje italiano-alemán-japonés.

por esas calles de Flora (a deshora)

La muerte de Ambrosio resultó en mucha gritería por parte de la raza vieja y aun más reflexion entre los veteranos que se juntaron para organizar algo—no sabían qué precisamente—pero *algo* para que "ya no nos trataran como bestias de carga." Los veteranos decían que ellos también habían ido a la guerra y que bastaba ya con "ese pedo de *la descreminación*."

La cosa empezó con mucho animo pero al dilatarse el tiempo y postergarse el proceso judicial, el movimiento casi agonizó de inacción hasta que el estado (después de tres años) siguió con el juicio. No, no hubo nada; Van Meers salió tan libre como Juan por su casa. (Como es bien sabido, Choche Markham atestiguó en favor de Van Meers ese día). Otra vez hubo ruido y boato pero sin provecho alguno hasta que don Aureliano mismo se fue al kiosko del parque de Klail City, palanca de hierro en mano, y partió el rótulo de metal que llevaba los nombres de todos los de Klail que habían servido durante la guerra, entre ellos sus hijos Ambrosio y Amador, el que cayó en Okinawa. Don Aureliano, con la palanca, hizo trizas el rótulo ese donado por las damas auxiliares de la American Legion. La cosa quedó hecha pedazos.

a balazos y a traición (mala acción)

Mas tarde, don Aureliano Mora, todavia palanca de hierro en mano, se fue a la casa de don Manuel Guzmán, el policía del barrio chicano.

—Don Manuel, le di en la madre (usté perdone) al *sign* ese que está en el parque. Aquí está la palanca.

—Quédese con ella, don Aureliano.

—Lo dejé en trizas, don Manuel . . . hace tres años que me mataron a m'hijo, don Manuel . . . a traición, don Manuel . . . he querido aguantarme pero no pude, don Manuel . . . así no se portan los hombres, lo sé . . . pero, m'hijo, don Manuel, mi Ambrosio . . . ¿qué les hacía mi muchacho, don Manuel? Andaba en trago, don Manuel, ¿quien dice que eso es un crimen? . . . No, no hay razón . . . ándele, don Manuel, lléveme al bote . . .

—¡Josela! . . . Has pasar a don Aureliano . . . voy a ponerme los botines . . . 'horita vuelvo . . . mientras tanto, tómese un café . . .

Don Manuel Guzmán se llevo a don Aureliano Mora a la casa que no a la cárcel.

—Es que somos como los griegos, don Manuel. Griegos en casa de romanos.

—¿A ver . . . cómo fue eso?

—Digo que somos griegos, don Manuel . . . los esclavos en casa de los romanos . . . tenemos que educar a los romanos . . . los bolillos . . . que son lo mismo.

—Lo que pasa, don Aureliano, es que son una bola de aprovechados . . . una punta de cabrones . . . pero a todos les toca su dia . . . y si no, arrieros somos . . .

—Y en el camino.

—Eso . . . Usté no se moleste por lo del *sign* . . . ya hallaré cómo aplacar esto . . .

—¿Y si no?

—Y si no, nosotros tambien echamos abogado. ¿Qué cara van a poner los cabrones cuando comparen la vida de un cristiano con un pinche rótulo que, al fin y al cabo, ni sombra daba?

—Somos griegos, don Manuel, y el dia vendra cuando la raza viva en el condado de Belken como lo hacía antes de que llegaran estos desgraciados.

Lo del rotulo paso hace mas de veinte años y si la raza no salio como los griegos que acabaron educando a los romanos, a lo menos salimos como las uvas: de a monton.

mataron a Ambrosio Mora (¿quién le llora?)

Don Aureliano Mora se pasa los días que le quedan sentado en una banca del parque pensando, tal vez, en Amador que murió en Okinawa; en Serafín que se fue de Belken County para no volver: le dio treinta años de su vida a la Inland Steel y ellos le dieron una pensión y el seguro social un ataúd; en los gemelos Antonio y Julio que pasaron sin pena ni gloria por este mundo y, seguramente, pensando en Ambrosio a quien le compusieron un corrido y por quien don Aureliano le dio en la madre a ese rótulo insultante que llevaba el nombre de su hijo.

A veces se levanta y se da un paseito a la esquina donde se desahogó con la palanca y a donde ahora está una tienda de ropa. Lo que don Aureliano empezó con la palanca fue terminado por el tiempo (esa sociedad anónima de responsabilidad limitada) que todo se come: al parque lo dividieron en lotes que se vendieron para hacer tiendas en él; del parque viejo sólo queda un cuarto de cuadra con seis bancas y eso es todo.

Don Aureliano tiene que morir, bien lo sabe, pero dice que ha pactado con Dios y con el diablo y que ninguno se lo llevará hasta que Van Meers también muera. Le lleva más de cuarto de siglo en edad pero tiene toda la paciencia del mundo y tal vez él mismo asista al entierro del matador de su hijo.

—¿Pasándola, don Aureliano?

—Sí, hijo, ¿quién eres?

—Rafa Buenrostro.

—El *del quieto*, sí . . . P's bien, hijo, bien . .

Don Aureliano lleva anteojos ahumados y sombrero de petate para defenderse del sol; cuando anda, paso a paso y casi sin pisar el zacate, da la sensación que si viniera un chiflón de aire lo tumbaría al suelo . . .pero . . .

No se equivoque nadie, no, a don Aureliano no lo tumbarían ni el viento ni los años hasta que asista al entierro de Van Meers. De juro y por esta cruz.

II

¡Apple core!

¡Baltimore!

¿Who's your friend?

¡Elsinore!

Elsinore Chapman tiene quince años de edad y está de guardián en la puerta de la biblioteca donde, por ahora, me han vedado la entrada por varias semanas.

Elsinore ignora que en poco más de veinte años estará casada y divorciada y que seremos colegas (maestros de inglés) aquí en Klail High. Tendrá una niñita, Birdie, llamada así por alguna abuela apellidada Birdwell, y las dos calcarán un patrón parecido al de Elsinore y su madre donde hay padre y esposo en casa pero donde también existe cierta frialdad que, en esta familia, pasa por cariño y cortesía

Entre las amigas de Elsinore se encuentran la Molly Loudermilk (que también se casará dando luz a dos o tres ejemplares); la Liz Ann Moore que se casará y se divorciará una y dos veces hasta casarse con alguien quien 1) la tolere; 2) la comprenda, 3) la ame, 4) y sepa que al que verdaderamente amó fue a otro muchacho—bolillo también—que murió en un choque bastante sangriento al tiempo que la Liz Ann iba en su primer esposo. Ambas, la Liz Ann y la Molly vivirán in Houston y se verán de vez en cuando, tampoco mucho. Otras dos amigas de la Elsinore son la Belinda Braun y la Lulu Gottlieb que se hundirán en el famoso American Melting Pot: Belinda, andando el tiempo, también será maestra en Klail High (matemáticas) y se casará con un lechero; el hermano de éste, dueño de una gasolinera Gulf, se casará con la Lulu Gottlieb, chica que siempre saluda a la raza y por lo cual la raza vota por ella en las elecciones escolares: la verdad, pasó mucho tiempo para que aprendiéramos con cuántas tortillas llenábamos. En fin . . . Los hermanos, el lechero y el de la Gulf, se apellidan Cooke. De estos hay muy ricos y ricos y pobres. Dejemos este grupo que no da mas y no hay para qué inventar.

Rafa pensó escribir de nuestro grupo escolar pero por esas cosas que pasan no le salió y entonces yo decidí tapar este hueco que tanta falta hacía en este cronicón del condado de Belken y su gente.

En el *study hall*, tres asientos en frente y a mi izquierda, están Domingo y Fabián Peralta hijos de Adrián *el coyote*. De los de la raza, los gemelos Peralta hablan más inglés que nadie; el oficio del padre (trabaja la corte) les ha convencido que en nuestro mundo del Valle ellos tienen que enfrentarse sonrientes con el que sea y para lo que sea. Estos, también, acabarán secos y curtidos como el padre y, también como el padre, se escaparán del ejército y de las delicias de los inviernos de Korea . . . los hay con suerte.

Los cuates Peralta no juegan fútbol y aunque no se sientan con la raza en los escalones del *gym* tampoco se juntan con los bolillos. El coyote, cosa innata en la especie, es más bien solitario por condición y afición. Los cuates tienen unos amigos con los que asistieron a la primaria parroquial y de ahí que se conozcan desde hace tiempo. Rafa dice que yo les motejé de *desposeídos* pero, en realidad, no fui yo, sino él, Rafa Buenrostro.

Los íntimos de los cuates se llaman Noé Olmedo y Horacio Navarro. Noé es un cero a la izquierda que tiene una hermana gemela, la Fani, que se irá de monja quebrándome el corazón años después de la escuela, del ejército y de otras menudencias. Horacio Navarro es un ánima pedorra: no tiene sal, ni hermana, ni perro que le ladre; como se dijo, es un ánima pedorra. Este grupo, pues, no incomoda ni molesta, algo así como la caca del zopilote que, en las montañas, ni huele ni hiede.

Los bolillos más ricos en nuestra *graduating class* son seis: J. B. Longley, cuyos padres, nada jóvenes, se divorciarán porque el viejo Longley—the Colonel, don't you see, ran off with a maid; esto a veces sucede y a veces no.

Edwin Dickman que usa camisa manga larga y mancuernillas—y cuyos padres murieron cuando él era niño. Lo criaron sus abuelos en una casa más grande que el First National City Bank and Farmers Trust del padre de Roger Bowman, el número tres en dinero, según la raza que de esto sabe y se entera.

El Roger tiene una Schwin con canasta adelante y otra atrás, linterna eléctrica, campanilla y pito de hule que hace kwek-kwek.

El cuarto con dinero es el más guapo de la clase según la votación del otoño. Se llama Robert Stephenson Pennick y los que lo conocen bien le llaman Robin; este también le saluda a la raza y ciertas chicanas se vuelan hasta tal punto que además de Most Handsome también votan en masa para que salga Best All Around, honores ambos que le servirán de algo cuando llegue a ser presidente del Kiwanis local, miembro del concilio de la escuela y agente de una compañía de Independent Underwriters of America, la agencia de su padre.

El quinto y el sexto de los ricos son primos: Royce Westlake y Harv Moody; los padres de estos se hicieron concuños al casarse con las hermanas Ridler, Valerie, la madre de Royce, y Sybil, la de Harv, y todos son metodistas aunque esto, quizá, no venga al caso.

Las bolillas ricas son Elsinore—la que me veda el camino a la biblioteca por estricta orden de Miss Gwendolyn Pyle, B.L.S., y las amigas de Elsinore: Molly Loudermilk (padre abogado), Liz Ann Moore (hija del dentista), y otra algo simpaticona y con el diablo en el cuerpo: Babs Hadley (padre de oficio desconocido) que fuma y toma, según las lenguas, y que de vez en cuando se huye con Chale Villalón, (según estos ojos que los ven mientras yo ando en el bordo del canal con Fani). Chale morirá en Korea y la Babs casada con otro estará viviendo en Galveston en paz y con su propia familia después de diversos intentos en la universidad de Texas, Our Lady of the Lake (para que apaciguara) y Texas Woman's University donde quemó varios colchones (sus propias palabras) hasta que las autoridades universitarias la mandaron a paseo.

De los bolillos urbanos no tan ricos aunque tampoco tan pobretones como la raza—bueno, se habla de la mayoría de la raza, porque entre nosotros, no se crean, también hay unos con pica—como decía, de este grupo unos hablan español (por aquello de when you have to you have to) y tienen apellidos que despiden tufo de pobretería: Bosey, Cronk, Watfell, Bewley, y así, por el estilo.

Hay todavía otros dos grupos de bolillos de rancho. Los de más tierra, que son algo amigos de los ricos urbanos y los de menos que tienen amistad con los urbanos pobretones; aquí parece que funciona eso de que el agua y su nivel tienden a procurarse. Los ricos con tierra suelen tener apellido alemán: Muller, Gottschalk, y Bleibst; los de menos tierra de apellido inglés: Watkins, Snow, y Allen, entre otros.

La raza con tierra en Klail y sus alrededores son los Buenrostro (no todos), los Leguizamón (todos), y las otras familias viejas que se aliaron para sostenerlas: los Vilches, los Campoy, los Farías, etc.

Veinte años más tarde casi todos los grupos que tienen tierra, engordarán, no se mudarán lejos del lar familiar, y se verán los sábados y domingos en las iglesias y en las cantinitas de Klail. Así que pasen esos veinte años o poco más,los hijos de esta gente tendrán carros propios y fill 'er up 'cause we're going across the river . . .

En esta clase de cuarto año somos cuarenta y seis y salvo dos, un chicano y un bolillo, todos nos vamos a recibir en mayo. El presidente del concilio escolar hablará y el superintendente pasará los diplomas; durante la guerra mundial un sobrino del presidente del concilio escolar había tratado de evadirse de servir: la raza se dio cuenta y, ¡qué horror! la bolillada rica se dio cuenta de que la raza se había dado cuenta. Caso incómodo, sí, pero no infranqueable. El sobrino, casi al fin, se fue como oficial de marina. Algunos años después pocos se acordaban del asunto y los más se hacían zonzos.

De los cuarenta y seis, y también es casualidad, somos veintitrés varones y veintitrés mujeres y estamos subdivididos en veintitrés raza y veintitrés bolillada.

De la raza, amén de los cuatro nombrados—los cuates Peralta y sus amigos—los que respiramos somos

los siguientes: Rafa Buenrostro, del barrio, el menor de los Murillo, también del barrio, y un bolón de muchachos del Relampago entre ellos Alfonso Vásquez que se fue casi derechito al bote después de la secundaria. (Yo, palabra, nunca supe por qué y veinte años más tarde nadie dijo nada sobre el caso aunque se ha de contar más de lo debido entre los concurrentes al 22nd Anniversary of the Klail High School Graduating Class que se efectuó parte en el restaurante The Green Gauntlet y, otra parte, en los patios de la casa de Roger Bowman donde, milagro de milagros, la esposa de Ed Dickman, una bolilla del Valle pero no de Klail, me contó que ya me conocía, que sabía todo de mí y que Ed's always talking about you and so, you see, Jehú, I think I really know you, o algo así por el estilo. (Yo tendría unos veinte años de no ver ni tratar a Ed; cosas del destino que no personales y lo único que nos trataríamos en la *high* sería un año cuando jugamos fútbol y la vez que nos topamos mientras andábamos robando naranjas ombligonas y pactamos no decir nada a nadie de este naranjal particular). Volviendo al Alfonso, que yo sepa, sigue alzado. Otro del Relámpago es Rafael Prado que se presentará con nosotros al ejército. Al salir se irá a la universidad de St. Mary's y, al acabar sus estudios, al ejército de nuevo hasta la fecha . . .

Entre las muchachas del Relámpago hay tres Marías: de la Luz, del Pilar, y de los Angeles: son parientes mías y de Rafa según los apellidos: Farías, Sifuentes y Sánchiz (con i). Hay otra María: la Mary Ann Chapa que primero asistió a la escuela parroquial por la calle Wingate, en el barrio bolillo. Dentro de veinte años las cuatro estarán bien casadas y viviendo en Klail; sus hijos han de asistir a colegios y universidades en esa incesante lucha nuestra inculcada desde que uno aprende a mamar.

Otras dos, bailando el tiempo, han de ser puntos de cuidado: la Sofía Vergara (del Rebaje) y Emma Castro (del Rincón del diablo) que quemarán mucha pólvora aquí y allí hasta que se les acabe el parque: Sofía, casándose con Julio Zavala que empezó con la compañía de la luz y agua y que por fin abrió su propio negocito reparando primero radios y más luego televisores; y, Emma, con Néstor Reyes, sobrino de Pioquinto que, como el tío, dará veinticinco años de su vida a los Torres, los de la tienda de ladrillo.

Hay varias rancheritas, entre ellas Conce Guerrero, la novia de Rafa Buenrostro, y otras cuantas que se irán pa'l norte: Blanca Aguinaga, la hija del tuerto Antonio Aguinaga que afilaba tijeras y cuchillos; Dorotea Cavazos de gratas memorias que hará pare en Michigan City, Indiana; y Elodia Carrasco, también de gratas memorias, que nunca volveré a ver.

Antonio Cisneros, de diecinueve años, es uno de los mayores de la clase. Se enrolará en el ejército, se librará de todo peligro y caerá en manos de una alemanota que se traerá al Valle; con siete años en el ejército a cuestas, ya no se encuentra bien en Klail y un buen día se presenta de nuevo y él y su güerona se van a Fort Hood, de allí a Fort Knox y de allí a ultramar para volver a Klail donde se jubila como *game warden* en Flads (Dellis County) con su mujer y cinco o seis escuincles chicanos-alemanes; un cruce de sangre bastante simpático.

Dos saldrán abogados, el Julián, primo de Rafa, y Timoteo Díaz, el hijo de Timoteo viejo, el que trabajó con la compañía del agua. Julián tiene diez y seis y Timoteo anda en los dieciocho, viven en el barrio y son, como se dice, buenas reatas. Timoteo se hará juez de paz por cierto tiempo para luego irse en compañía con unos bolillos. Julián se irá a Jonesville-on-the-River por cierto tiempo y luego se irá a Bascom y de allí a Edgerton donde se plantará como nogal de pecana.

En la clase, como en este relato, hay mucha separación; sin decir palabra y con cierto entendimiento aprendido o adivinado por ambos lados.

Al pasar los veinte años, Miss Pyle, la maestra que me privó entrada a la biblioteca, está más vieja pero no por eso la pobre deja de ser menos bruta.

La Elsinore sigue sentadota allí a la entrada de la biblioteca y todavía ignora lo que pasará de aquí en veinte años.

¡Apple core!

¡Baltimore!

¿Who's your friend?

Rolando R. Hinojosa-S.

Texas A&I University, Texas

Rolando R. Hinojosa-S. es autor de *Estampas del valle, y otras obras* (Berkeley: Quinto Sol Publications, 1973), publicación bilingüe que obtuvo el Tercer Premio Anual Quinto Sol en 1972. Las narraciones inéditas que aquí publicamos son parte de un libro en preparación titulado *Generaciones y semblanzas (entre diálogos y monólogos)*. Junto con Miguel Méndez y Tomás Rivera (ambos colaboradores de *Mester*), Hinojosa es uno de los escritores chicanos cuya obra aparece en español o en textos bilingües.

Ontological inversion in the novels of Ramón Pérez de Ayala

We are all well aware of the radical changes that occurred in the exterior and interior structure of the conventional realistic novel in the late 19th and early 20th century. I refer to the novelistic practices of such well known writers as Henry James, James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust and André Gide, and of such lesser known ones as Machado de Assis of Brazil and Miguel de Unamuno and Ramón del Valle Inclán of Spain. All of these writers have in common the fact that their formal innovations were so radical and so obvious that they immediately attracted the attention of the average reader. He had come to expect the observation of certain stylistic conventions and consequently reacted strongly to these writers who so patently refused to observe them. These great innovators owe a large portion of their initial success to the ease with which the average reader could perceive their innovations. In the hands of these writers, the conventional realistic novel went through a formal and structural transformation which was both obvious and radical. In fact, the transformation was at times so radical that the conventional realistic novel was put entirely to one side and a different kind of novel was offered in its place.

My own study of the 20th century realistic novel over a number of years has suggested to me that perhaps another kind of change, simultaneous, just as radical, but far less obvious, was taking place. I refer to a kind of inversion of the modes of existence inside the ontological structure of the novelistic world of the conventional realistic novel, by means of which all substantial being became non-substantial in the eyes of the author, the reader, and the character. Such an ontological inversion becomes apparent to the reader only if he makes an analysis of the ontological structure of the novelistic world created by a particular writer and an examination of the writer's manipulation of the artistic distance that exists between himself, his reader, and his characters. And yet not only the average reader but also the student of literature will very likely not make such an analysis and such an examination, since ontological inversion occurs precisely in those novels which seem, superficially, to be written in a way which is entirely conventional and which therefore invites nothing more than conventional analysis. That is, some novelists have written what seem to be conventional realistic novels and have at the same time subtly subverted those novels internally by means of ontological inversion. Such novels appeared during the very same years that the more obvious structural and formal innovations in conventional realistic novel were taking place.

I believe that this demonstrates the pervasive effect of a way of seeing which was to characterize the 20th century. This way of seeing was reflected more obviously in the new and unconventional novels of the day and covertly in the coetaneous conventional novels. The practitioners of conventional realistic novel may have been entirely unaware of the peculiarly inappropriate inverted ontological scheme that they had given to their otherwise conventional realistic novels. Their lack of awareness is beside the point, since their novels are what they are and not what anyone, including the authors, wants them to be.

I would like to demonstrate how such internally subverted novels are made, as well as the implications of such structures, by specifying the ontology of the novelistic world of Ramón Pérez de Ayala (Spain, 1880-1962), as well as by specifying the way in which Ayala manipulates the artistic distance between himself, his reader, and his characters. By specifying these things, we will arrive at Ayala's world view: that is, his view of what the human condition is and is not, can and cannot be, should and should not be.

Ayala is considered, technically, to be a conventional realistic novelist. His novels are written according to the traditional norms inherited from the 19th century. His major works include four autobiographical novels published between 1907 and 1913 and three novels (the last two in two volumes each) published between 1921 and 1926, whose subjects are, respectively, language, love, and honor. Many critics have called him, incorrectly, I think, a writer of intellectual novels, since they have seen his works as nothing more than an attempt to exemplify, through character and situation, certain ideas that Ayala had about life. Rather than that, I believe that his books are representations of the human condition in and of itself. The discrepancy between my view and that of many of my colleagues can best be explained in terms of a difference of focus as we each approach Ayala's works: they nearly always concentrate on *what* he writes, while I am more interested in *how* he writes. In the present study, through an examination of the structure of Ayala's novels, we will see a typical example of the kind of ontological inversion that I have defined above.

First let us examine the author's manipulation of the artistic distance between himself, his reader, and the novelistic world. Here we notice an inversion of terms which will be duplicated later within the ontology of the novelistic world itself. Contrary to what one might expect in a conventional realistic novel, here the artistic distance is varied in such ways as to constantly increase or enhance the presence of the personality of the author at the expense of sharply reducing the autonomy of the book. The reader never loses his awareness of the creating presence of the author. The author maintains constant direct contact with his reader through a number of means, all of which are prejudicial to the successful making

of the novel: Ayala interpolates episodes which amuse him (and hopefully the reader) but which break the interior logic of the novel; he constantly gives his own personal attitudes, beliefs, and prejudices directly to the reader in the form of digressions, footnotes, and asides; many descriptions of the landscape are really only affective projections of the mood or personality of the author, quite unintegrated into the fabric of the novel; Ayala jokes about the supposedly fortuitous way in which the action of the plot is structured, thus reminding the reader that the succession of the action is, after all, completely responsive to the author's whim and not to the interior logic of the novel; in describing people and objects, he gives them very ambiguous, often antithetical being; he makes the actions of the characters paradoxical; he demonstrates a constant and very strong personal ambivalence toward the novel that he is making and its parts; worst of all, he is also constantly ambivalent toward the visualization that he has of himself in the role of creator, as so many of the above examples indicate. All of these uses of artistic distance cause the palpable substance of the book to become in part the means by which the author conducts a continuing dialogue with the reader concerning the reaction that they both have to the way in which the author is making the book. Consequently, the book itself exists ambiguously: it is neither a thing in itself nor entirely a means to some other ends. The exterior structure of Ayala's novels responds solely to his need to manifest an ambivalent attitude toward everything which lies beyond his consciousness. All of this is a complete inversion of the traditional use of artistic distance in the conventional realistic novel.

Ayala demonstrates this same ambivalence in the way in which he makes the ontological scheme of the novelistic world itself. Everything that surrounds the character exists only in terms of his actually, possibly, or potentially perceiving it. The character duplicates the author's ambivalent attitude toward his world and hence it too exists ambiguously. In such a scheme, the only quantity that gives any kind of existence to the entities which inhabit the novelistic world is the personality of the individual character, phenomenalized in his engaged attention. The observed world is merely an affective mass which is gradually differentiated and defined in terms of the projected mood of the observing character. The specification of the nature of the character and of his world becomes a single, integrated process, since they are each other. The ontology of Ayala's novelistic world has a foundation of shifting reality in which permanency and fixity of being are denied. People, objects, and phenomena are what the individual needs for them to be at any particular moment. This kind of ontology is an inversion of that of the conventional realistic novel. There, each entity has an in-itself being, and the varying perceptions of the same object never have the effect of transforming the observed object into something else or of causing it to exist ambiguously.

So far, our examination of the artistic distance and the ontological structure of Ayala's novels suggests that his point of departure, as he makes his novels, and the basis of the novels' ontological structure, is psychological process: that is, the process whereby each individual relates his consciousness to everything that lies beyond it. In the act of writing his novels and within the ontology of the novelistic world itself, Ayala demonstrates explicitly and implicitly an attitude toward one particular phase of psychological process: the nature and the interrelationship of perception and being. Ayala's attitude is that perception imparts being; that is, that perception is actually creation in that in the act of perceiving we transform the perceived object into what we need or want it to be. This is an ontological inversion, since technically and scientifically, the act of perception consists in the gradual and successive discovery of the inherent qualities of the perceived object. Ayala's ontological inversion of perception and being can be demonstrated by specifying the way in which psychological time and chronological time are made and interrelated within Ayala's novelistic world.

Ayala invents a time scheme in which passing chronological time exists only as an extension of the character's psychological needs. Chronology is not an abstraction measured by clocks and calendars but rather a human succession of varying psychological states. Things happen at the most psychologically propitious moment. Chronological present time is inert, extraneous, and meaningless unless shot through with personality and appropriated for some use by the character. Years, days, and weeks are important only in relation to the intensity with which they are experienced by the character. Time duration is not scientific but rather psychological: the sensation of duration exists only in relation to new events which occur within the individual psyche. Chronological time is affectively destroyed and psychological time is put in its place. Each individual character invents the chronological present in that he attributes to it the qualities that he wants it to have, rather than attempting to discover and use the inherent qualities of the chronological present. For example, the character ascribes to the chronological present the qualities of being static and prolonged, since these are the qualities of the psychological present, and hence the qualities that he needs for the chronological present to have. In actuality, the chronological present is of itself fleeting and brief. Each character also affectively remakes chronological past time from the vantage point of the psychological present. Past time is transformed into what the individual wants it to be in the psychological present moment. In its most severe form, this affective transformation of the past entails a

denial not only of chronological past time but also of individual psychological existence in the past: both the character's past and the past character are declared never to have existed.

The implications of this scheme are obvious. Scientific time has no existence of its own in the world that the character perceives. It is merely absorbed into the consciousness of the character along with all other external phenomena and remade into what the character needs for it to be. Therefore, all time inside the novelistic world (i.e., the world perceived by the character) has only contingential being: time exists only in relation to the engaged personality of the character who is occupied in making use of it. This is an ontological inversion of the time scheme of the conventional realistic novel. The same kind of ontological inversion occurs in Ayala's novels in the scheme by which physical space and psychological space are made and related to each other. Neither scientific time nor physical space has any existence in the character's world apart from his perception of them.

Thus we have seen that under the guise of writing conventional realistic novels, Ayala actually has produced subtle travesties of them. The ontological structure of Ayala's novelistic world is the exact opposite of that of the conventional realistic novel. In the latter, the life quality is self-generating and self maintaining; that is, the physical universe exists in itself and is the everlasting axis around which the microcosm of each individual's consciousness revolves. Ayala makes an inversion of this scheme and invents a world in which individual human consciousness ascribes being to its surrounding universe. This causes Ayala's novelistic world to have a foundation of shifting reality in which permanency and fixity of being are denied. All existence is situational and not substantial. The surrounding physical universe is a shadow world that exists intermittently at the whim of the individual consciousness. The agonies of existence in such a world are evident: nothing is sure, nothing is permanent, nothing exists in itself. Moreover, the overlying propensity for discontinued existence implies the strong possibility of sudden annihilation.

I would like to suggest that Ayala's novelistic practice is not an exception. I believe that a close analysis of the ontological structure and the artistic distance of other supposedly conventional realistic novels of the early 20th century will reveal that they have been more affected by that period's way of perceiving and of interrelating perception and being than a cursory examination might suggest.

Curtis Millner

California State University, Northridge



Consideraciones sobre Luis Vélez de Guevara

En la historia literaria y a través de sus movimientos estéticos vemos a Luis Vélez ir de aquí para allá en los siglos, sin acomodar realmente su significado en ninguno de ellos excepto en el suyo propio. En el siglo XVII sí fue famoso este hombre; como dramaturgo se codeaba con Lope de Vega, según documentos de la época; como poeta lo era, bueno y gracioso, aparte de dirigir famosas academias literarias en la Corte y Andalucía; novelista también lo fue, y de justo renombre dado que su *Diablo Cojuelo* gustó mucho en vida y después de fallecido el dramaturgo. De los tres géneros literarios que ensayó fue en el teatro donde alcanzó más éxito y fama, aunque nunca llegara a editar sus comedias en tomos. La mayor parte de sus poesías fueron ocasionales e iban a parar a cancioneros y manuscritos de las academias poéticas de aquellos años. En la novela no fue grande porque no se decidió a publicar pronto *El diablo Cojuelo*, obra de juventud que apareció ya viejo nuestro hombre, en 1641, como revisión y rescate "del olvido de una gaveta, en que estaba entre otros borradores míos," según el mismo Vélez. En el siglo XVIII fue olvidado, como lo fueron muchos otros no desdeñables escritores, porque el arte de la centuria anterior no acomodaba con la nueva sensibilidad y porque los grandes—Cervantes, Lope y Calderón—representaban con suficiencia las deudas con el pasado; a Vélez se le olvidó como poeta por completo, su novela *El diablo Cojuelo* no se editó más de tres veces y siempre bajo el autor de Luis Pérez (sic), o con la coletilla de "traducida al español por . . ." y editada con otras obras en un volumen donde sus páginas parecían relleno, favor o vanos recuerdos. En el teatro no le fue mejor, pues sus comedias siguieron sin aparecer, y las llamadas "sueltas" que aparecieron no fueron muchas ni las más importantes, a excepción de *Reinar después de morir*; casi todas son las de tema histórico y, para mayor desgracia, hoy completamente entendible, la mayor parte de ellas rezaban el nombre de Lope como ingenio credor de las mismas, por eso de "pertenece a la escuela de . . . ." y por venderse mejor, y representarse, bajo la mano del "monstruo de la naturaleza." Pasados más de ciento cincuenta años y entrada la nueva literatura del siglo XIX, las cosas cambiaron un poco para Vélez, no mucho. El romanticismo no entiende más que *Reinar despues de morir*; y las comedias que editó Hartzenbusch (en un tomo de varios de la *BAE*) no eran lo suficiente para reconstruir a un autor enterrado con tantos otros; sin embargo su citada novela *El diablo Cojuelo* sí tuvo fortuna y gustó mucho porque encerraba sabores ahora de moda; el pago del fantástico invento, con románticos personajes llenos de deformidades físicas y morales, lo cobró el francés Lesage, quien había acertado a descubrir las costumbres de la nueva sociedad gracias a la enseñanza española.* Mas cambió la fortuna de Vélez en el presente siglo gracias a las ediciones que hicieron de *El diablo Cojuelo* Adolfo Bonilla y Rodríguez Marín; esto en la novela. En poesía se editaron algunos de sus "Memoriales" y se recogieron poemas, pocos, repartidos en prólogos a libros, manuscritos y cancioneros. En teatro, Vélez ha ofrecido su verdadera figura a partir de la espléndida edición del manuscrito de *La serrana de la Vera*, realizada por don Ramón Menéndez Pidal (y su esposa Doña María Goyri) en 1916, y encabezar la mejor colección, por desgracia de corta vida, que la erudición española ha dedicado a su teatro antiguo. Después y hasta la fecha se habrán editado bien una docena más de comedias del poeta de Ecija. Realmente no es mucho si pensamos que restan unas cincuenta por estudiar. De todas las maneras esto es ya algo y suficiente para entender mejor su personalidad artística y para entretener nuevos esfuerzos de la investigación futura.

La tercera biografía; una interrogación

Normal es que con esa historia la vida y el entendimiento de la obra de Luis Vélez de Guevara se hayan escondido. Francisco Rodríguez Marín fue el primero que habló de las dos biografías del poeta; la primera, romántica, sacada a luz por Joaquín María Ferrer de las entrañas fantásticas de *El diablo Cojuelo*, y la segunda, de principios del siglo XX, con documentación valiosísima y provechoso trabajo de erudición, que ya hemos comentado y que se ayudó, en parte solamente, de la biografía hecha por Emilio Cotarelo ("Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas," *BRAE*, 1916-1917).

Lo que nos queda, pues, es acercarnos, con ciencia y honestidad, a la tercera biografía que sería, en el futuro, producto de la investigación de esta segunda parte del siglo XX. Hasta ahora la erudición, por una parte, y el dato curioso, por otra, no nos han dado al hombre que debemos entender. El tipo de documentos que disponemos, aparte de ser escaso su número y de mostrarnos solamente los datos todavía no bien fijados del poeta, presentan una confusión que nos ofrece, en apariencia, un ingenio festivo, sin más. La investigación moderna nos debe descubrir, por el contrario, la semblanza de un posible hombre nuevo, original, rico en facetas y sugerencias que no conocemos; porque en verdad se trata de un poeta intencionado y de fuerte motivación, un ser nada literario, con unidad y equilibrio en su vida y en su obra, o lo que es lo mismo, todo lo contrario del poeta desigual y maldiciente que, en el pasado, había confundido a la crítica. Ahora hay que abordar sus escritos desde su propio significado y saber entresacar de ellos lo que

tienen de contexto histórico y social. A los problemas de editores de obras de Vélez de Guevara como Reichemberger, Rozzell y M. G. Profeti, etc., hay que añadir la crítica histórica que les acomoda; por ejemplo, el eco y la perspectiva de los conceptos acuñados por Ortega y Gasset y Américo Castro, las ideas de "tibetanización" y "edad conflictiva."

Creemos, pues, que sobre esto debe trazarse la tercera biografía de Luis Vélez que no responde ya, en nada, a las afirmaciones algo descuidadas de Cotarelo, a saber, que "era un poeta desigual, indisciplinado, librado de su propia fantasía . . . Sabemos que era maldiciente, poco agradecido, descontentadizo y rebelde a aquella domesticidad que, por facilidad y frecuencia de amos . . . No intentó ordenarse de sacerdote para obtener canonjías, beneficios eclesiásticos . . . Tenía además otros defectos: era pródigo, imprevisor y hasta presumimos que no poco vanidoso. En sus manos el dinero se evaporaba . . . En resolución: creemos que buena parte de culpa de su menguada suerte tendrá que recaer sobre el propio Vélez."

Los textos no necesitan comentario, y nos parece suficiente insinuar las virtudes que, por el contrario, encerraban varias de estas conclusiones. Las páginas que ofrecemos demostrarán lo difícil que es interpretar la vida de este hombre, orientando lo datos y documentos que nos parecen hoy mas varios y relevantes por los comentarios deformes y contradictorios que han originado en la crítica.[1]

Rasgos varios

Aunque la pobreza económica de toda su vida le obligó a ser pedigüeño, consideramos que responde a motivos más hondos y humanos que el simple hecho anecdótico que la erudición ha convertido en manía, porque Vélez, sobre todo, siempre parece ser sincero en su pobreza y necesidades, sin recurrir obligatoriamente a esas soluciones poco virtuosas que se usaban con facilidad en la epoca

El poeta, inquieto e insatisfecho además, se supo encaminar dentro de la sinceridad que debía poseer el hombre de la vida conflictiva española, con una actitud personal y una obra de cierta ocultación, con el ingenio del hombre inteligente y hábil que sabe usar de su ética personal, moralizante y didáctica, pero que sólo se hace entender por aquellos que llevan su canción.

Vélez, también, poco amigo de la murmuración y el chisme, buen conocedor del medio cultural y político que le rodeaba, fue, como casi todos, frecuente asistente, y famosísimo, de tantas academias literarias en donde se podía perder, con facilidad, la discreción.[2]

Veamos lo que él mismo, primera voz de la Academia Burlesca en Buen Retiro, dice en sus famosas *Premáticas*[3] de 1637: "Ningún poeta sea osado a hablar mal de los otros si no es dos veces en la semana;" expresión que indica la facilidad de la murmuración y la maledicencia de los asistentes a estas reuniones. Añade que "a los poetas satíricos no se les de lugar en las academias y se tengan por poetas bandidos y fuera del gremio de la poesía noble, y que se pregonen sus faltas como de hombres facinerosos a la república," en donde notamos el odio reflexivo de Vélez contra la sátira y comportamiento de los poetas maldicientes.

Nuestro hombre es todavía mucho más de lo que dicen estos rasgos exteriores, ya que se trata de un artista con alto concepto de su trabajo, preceptivo y exigente, altamente intencionado con el hacer del poeta; dice así en las citadas *Premáticas*: "El poeta que sirviera a señor muera de hambre por ello," y que "ningún hijo de poeta que no hiciere versos no pueda jurar por vida de su padre porque parece que no es su hijo"; también dice que "ningún poeta por necesidad ni amor pueda ser pastor de cabras, ni obexas" en donde demuestra, con mucha ironía, el abuso que los no poetas pueden hacer de los tópicos y temas de la creación. Para ser poeta, no basta serlo solamente con la buena intención, tampoco con la relación literaria, ni con el gusto artístico y el engaño de cortesanos. No nos cabe duda que en las entrañas de Luis Vélez latía el esfuerzo que, desde la inseguridad, había realizado hasta conseguir, día tras día, la delicadeza y calidad que ahora le hacían dictar arte y preceptiva "en la templaça y perífasis que aconseja Aristóteles, Julio César Escalígero, Pontano, y otros censores de nuestra poética," para indicar *sí* a don Luis de Góngora y *no* a los gongoristas "que piden de noche y (van) a recoger los (versos) que hallaren comentando enfermos y perdidos en las *Soledades* . . ."[4]

Además, tampoco la crítica ha resaltado cómo Luis Vélez es el dramaturgo, aparte de Lope, que tiene más alabanzas sinceras, en cuarenta años de vida artística, dentro y fuera de sus colegas. Realmente de pocos poetas de la época se ha hablado tan bien, con tanto cariño y verdad. No vemos por ninguna parte pues, su maledicencia (y si maldiciente, solo con amos y cortesanos que obligan y fuerzan su posición porque no saben qué es ser poeta). Veamos esta alusión de Cervantes, muy manoseada, pero positiva, sencilla y clara:

> "Topé a Luis Vélez, lustre y alegria,
> y discreción del trato cortesano,
> y abracéle en la calle, a medio día."[5]

Cervantes le abraza, le llama discreto y habla de lustre y alegría en tres versos que no pueden llevar más contenido afectivo. La discreción, la sana inteligencia, el sentido crítico, equilibrado y objetivo,

suficiencia y calidad, etc., nos presenta la fama y la popularidad de este ingenio, claro está, enemigo de los superhonrados y linajudos, de los figurones de España. Nuestro poeta, difícil de someter y subordinar por la norma conflictiva, moralizante y riguroso con las creencias fatuas y los tópicos continuos, no cerró los ojos ante los caracteres y las costumbres agresivas de nuestra sociedad.

Es una pena que no tengamos ahora, para rubricar la importancia de este ingenio, esos epitafios que dice Pellicer, en sus *Avisos* de Madrid: "le han hecho a su muerte e ingenio muchos epitafios, que entiendo se imprimirán en libro particular como el de Lope y Montalbán."[6]

No queremos repetir lo que hemos dicho de Luis Vélez en otras ocasiones, pero en realidad se trata de un "cristiano nuevo," sincero y con una responsabilidad humana y personal no fácil de entender, lejos de toda ostentación y exterioridad. Recordemos que días antes de morir escribía en su testamento que se diera dinero para unas misas por la "mujer de un ropero," cuando, en el mismo documento, él se acababa de negar estas misas porque estaba "muy necesitado de hazienda para poder disponer y dejar las misas que yo quisiera por mi alma . . ."[7] No queremos añadir nada, pero esta reflexión dice mucho de lo que encerraba este hombre dentro y fuera del arte. Su hijo Juan Vélez, en la célebre carta a José Pellicer, habla con naturalidad porque su padre, tan pobre siempre, "fue sumamente caritativo y limosnero, murió dejando muchas esperanzas de su salvación."

Vélez no era maldiciente

Parece que odió toda su vida la maledicencia, y constantemente se nota su obra salpicada por una crítica sana y directa de este tipo de reacción humana. En *La Serrana de la Vera*, por ejemplo, tenemos algún caso: (v. 2340-41)

> el sacristán . . ., a todos
> corta de medir su lengua,

o el escribano que siempre está (v. 2349-50)

> metido en causas ajenas . . .,
> levantando testimonios

M. G. Profeti (estudio citado, página 51) nota con claridad cómo en Luis Vélez no tienen signo negativo las alusiones críticas que hace, en Academias, etc., de varios de sus amigos (en los casos de Lope de Vega, Rojas Zorrilla, Soto de Rojas), sino que, por el contrario, se trata de disputas y discusiones tolerables en aquel tipo de relación literaria; aparte de que sería absurdo esperar, de aquella república de las letras, idénticos juicios sobre y acerca de tal o cual objeto, porque tal era una cuestión harto repetida para los poetas. Si pensamos en el fuerte temperamento que demuestra Vélez, y en el alto concepto que tenía de su trabajo, comprenderemos con facilidad que nuestro hombre se alterara cuando oía hablar a algún defensor de los intermediarios del arte; claro está que todo ocasionó las rivalidades propias de aquella sociedad de signo literario, a veces más confusa que la tinta de pulpo, en donde, como bien ha dicho Vossler, "se literatizaba la vida y se vivía la literatura."

En el asunto de Torres Rámila (estudiado por Joaquín de Entrambasaguas) la declaración que presta nuestro poeta acerca de la *Expostulario Spongiae* nos parece completamente sincera y objetiva sobre lo que él opina acerca del asunto en cuestión; dice así: "no vió el libro, ni lo quiso ver, ni le tiene, ni sabe quien le tenga; ni sabe quien lo compuso, ni sabe quien lo imprimió i que no sabe lo que contenia el dicho libro, ni lo a oido decir porque antes estava ocupado en otras cosas. Y que en cuanto a las sátiras oió una vez leer una sátira, digo dezir i referir a otro algunos fracmentos i que no se acuerda quién era el que se lo refirió . . ., i que no las tiene ni jamás las iço contra nadie, ni la tuvo ni la quisó acabar de oir contra nadie i que antes ha pedido a los que tienen poesias deste jénero que las rompan i no las agan y traygan consigo . . ." Es evidente la poca importancia que concede Vélez al asunto, sin la menor intención de engaño y vacilación, al decir que "antes estava ocupado en otras cosas"; y nos parece pertinente y moral en su comportamiento esa frase de que "jamas iço (*sátira*) contra nadie." Además la justificación plena del pensamiento de Vélez se declara a continuación así, con una seguridad realmente virtuosa: "no solamente se deve dar crédito ni puede dar, pero siente que aún peca mortalmente contra justicia el que tal aze;" y termina la declaración con que "de muy (*buena*) gana emparentara con él (*con Torres Rámila*) i sus cosas con ser este declarante ijodalgo notorio y de la reputación que se sabe." Luis Vélez no mentía en nada a no ser en este añadido donde le llama "ijodalgo notorio y de la reputación que se sabe." Con todo, notamos y concluimos que la justicia acude a nuestro poeta como hombre bueno, de crédito y reputación;[8] y el que su ascendencia fuera, acaso, judaizante (de aquí, posiblemente, surja ese dicho a Torres Rámila de "que de muy (*buena*) gana enparentara con él"), era otro problema que no hay que confundir ahora con el Vélez hombre y artista.

Sus poemas autobiográficos, así considerados por la erudición, por lo pedigüeño que se muestra el

poeta y por los arrebatos de hidalguía que persigue, más que otra cosa nos parecen a nosotros una caricatura de los linajes (tan estimados en la época) y unas relaciones, lejanas y cómicas, de los servicios que ha prestado el poeta para presentar su ingenio y conseguir la ayuda que equilibre sus privaciones, porque, es fácil comprender, estos *Memoriales* los repetían casi todos los poetas necesitados, si no con el ingenio de Vélez, sí con el propósito del favor. No sabemos si este descaro con cortesanos le llegó a colgar el sambenito, difícil de interpretar hoy, que dice Lope de Vega (en una carta a Sessa): "Pareze cosa de Luis Vélez"; pero repetimos, con Cervantes, que "dos linajes solos hay en el mundo. . . . . que son el tener y el no tener," y Vélez no tenía.[9]

Vida y documentos

Nosotros no podemos añadir nada nuevo a la importante documentación que han aportado, a la vida de Luis Vélez, Felipe Pérez y González, Antonio Paz y Melia,[10] Adolfo Bonilla,[11] Francisco Rodríguez Marín, Emilio Cotarelo, Joaquín de Entrambasaguas,[12] o Justo Gómez Ocerin,[13] pero sí vamos a intentar dar armonía y unidad a ciertos documentos que consideramos algo confusos y, a veces, contradictorios para entender con llaneza.

Tanto se ha dicho de la famosa carta de su hijo, Juan Vélez, a José Pellicer (para Cotarelo "casi todo está equivocado" en ella) que es necesario volver a comentarla para comparar y comprender que se trata de un documento con varios puntos de vista, pero que creemos sin equivocaciones, aunque sí con algunos datos, los menos, de intención distinta a la realidad, como son, los referentes a alusiones históricas, los linajes, los servicios, etc., que intentan, repetimos, como todos los *Memoriales* de la época, la grandeza del personaje para conseguir la ayuda económica, o de otro tipo, que se pretende. Sin embargo en los otros aspectos nos parece sincera y, sobre todo, muy útil porque nos da unos rasgos personales e íntimos del poeta de sumo valor, aparte, claro está, de otro grupo de datos que nos ofrecen varias posiciones críticas. Con respecto a las fechas precisas que indica Juan Vélez las creemos totalmente justas y claras, y lo mismo decimos del panorama humano y cultural que pinta de su padre. Así, pues, se encuentra de todo en esta carta; desde apreciaciones sentimentales de primera mano, hasta la visión lejana, a través del recuerdo, de la vida de Luis Vélez, poeta sólo superado por Lope de Vega, pasando, previamente, por la necesidad y obligación de ofrecer, a quien va dirigida, un aspecto positivo del hombre que se considera. Por esto no creemos en la intención del engaño o del ocultamiento profundo, y, menos, que "todo está equivocado."

Su nacimiento; ¿el día 26 de agosto de 1578?

Tenemos la fecha precisa del nacimiento de Luis Vélez. En la carta citada nos dice Juan Vélez que su padre nació "a 26 de Agosto de 1578," en Ecija. La erudición no ha creído el dato y no vemos entendimiento en las razones aducidas para tal negación. El que exista su partida de bautismo en la parroquia de San Juan de dicho lugar (con la indicación de "sábado primero día del mes de Agosto, año de mill y quinientos e sententa y nueve años, bapticé yo, el Bachiller Alonso Navajas, Clérigo Cura de la Yglesia del Señor San Juan, a Luis, Hijo de los Señores Licenciado Diego Vélez de Dueñas y de Doña Francisca su legitima muger, fue su padrino el ylustre Señor Don Alonso Chico de Molina vecino desta ciudad en fe de verdad lo firme de mi nombre-Firmado.—"El Bachiller Alonso Navajas"), nada dice del día de su nacimiento, sino del día de bautismo que asegura el Bachiller "bapticé yo . . ."[14] La fecha del nacimiento sigue en pie y, ahora, ayudada por la del bautismo.

Además es muy difícil, pues, que Juan Vélez esté inventando una fecha al azar que, por el contrario, creemos que recuerda con bastante interés y precisión. Una partida de bautismo no es lo mismo que una partida de nacimiento. Así aseguramos la fecha que nos ofrece el hijo del poeta, que, por otra parte, la va a corroborar el mismo Luis Vélez al citar su edad en una declaración que hace en Sevilla (abril, de 1604), en el pleito promovido por Jerónimo de Leyva, con estas palabras: "que es de hedad de veynte y cinco años poco más o menos, esto es, en Agosto de este año de 1604 complirá los 26."[15]

Pero no queda aquí el asunto del nacimiento de nuestro poeta. Debemos hacernos una pregunta más, y es que hay un año de diferencia entre su nacimiento y su bautismo. Ahora caben unas suposiciones interesantes que tenemos que insinuar forzosamente, a saber, ¿por qué los padres de Vélez esperaron todo este tiempo hasta el bautizo del hijo?, ¿estaba la madre enferma del parto, o estaba enfermo el hijo, el futuro poeta?, ¿tendrá, por otro caso, relación esta tardanza con ciertos problemas de algún ascendiente suyo judaizante? Nada podemos asegurar en uno u otro caso, sin embargo quedan abiertas estas suposiciones ocultas hasta que nuevos datos puedan añadir mejores posibilidades de interpretación.[16]

Sus estudios y primeros años; nuevas dificultades

Francisco Rodríguez Marín[17] publicó, en su estudio *Cervantes y la Universidad de Osuna*, este documento: "Vélez de Guevara (Luis), natural de Ecija. En 3 de Julio de 1596 se graduó de bachiller en artes,

gratis, por ser pobre, con otros diez y ocho estudiantes todos ecijanos'' (Grados, reg. 2º). Sin embargo nos dice su hijo, en la carta citada, que en ''Ecija estudió la Latinidad y en Osuna de 14 años se graduó de bachiller en artes y filosofía.'' Nuevas dificultades y difícil solución que tienen una explicación si pensamos que los 18 años que tiene nuestro hombre en el documento de Rodríguez Marín se refiere a cuando acabó sus estudios de bachiller, mientras que los ''14 años'' de que habla su hijo puede referirse a los años que tenía cuando se fue a Osuna a graduarse, sin estar, claro es, graduado realmente. Esto es posible, pero nada se puede asegurar. Añade Emilio Cotarelo (estudio citado, página 627) que ''no pasaron a más los estudios de Luis Vélez. La causa permanece aun ignorada.'' Con todo debemos admitir que si acaba aquí la formación oficial del poeta, como la de tantos otros, no terminó así el mundo cultural que el habria de adquirir, ya que tuvo que seguir haciéndose, normalmente, a base de lecturas, amistades y relaciones con el mundo que buscaba, viajes, etc., como uno a Italia, que no sabemos si lo realizó por motivo de ''servicios'' cortesanos, ni si fue largo o corto.

Parece que nada mas graduarse (18 años, 1596) entró al servicio del Cardenal Rodrigo de Castro hasta 1599 ó 1600 aproximadamente; año, este último, en que muere el Cardenal, según suponemos, de una confesión contemporánea tomada a Luis Vélez en 1604, en donde se dice: ''le sirvió de paje quatro años, que el postrero fue en el que murió el dicho Cardenal, porque dos meses antes que muriera salio este testigo (*Vélez*) de su servicio.''[18]

Es posible que este servicio se mezclara con otros servicios militares que podian interesar al poeta para viajar y otras relaciones, si creemos en las frases que aduce en los ''Memoriales'' poéticos cuando asegura que, ''en los años diez y siete de mi edad,'' empezó todos sus servicios (edad citada por el recuerdo del poeta, y dato que se puede unir, más o menos, a esos 18 años de la graduación como Bachiller en artes, fecha del comienzo de los llamados ''servicios,'' ya fueran al Cardenal o a las armas), y que pudieron acabar en 1602, a los seis años, como vamos a ver.[19]

En contra de lo dicho, parece imposible otra vez la posición de su hijo en la carta famosa: ''de 15 años entró a servir de paje al Cardenal don Rodrigo de Castro,'' a no ser se refiera que dicho Cardenal ya pagaba los estudios de Luis Vélez en Osuna antes de entrar a su servicio, cosa que dudamos.

El último dato que relaciona a Vélez con el Cardenal está de acuerdo en todos los eruditos; se trata del viaje, que citan varios documentos, realizado a ''Balencia a las bodas de Felipe III, año de 99 cuya Relación escrivió (Vélez) en otabas y las dedicó a la Sra Doña Catalina de la Cerda,'' según la carta de su hijo.[20]

Si creemos a Alejandro Cioneresco, acaso en los últimos años del siglo XVI, por 1597, empezó nuestro poeta a ensayarse en el teatro y pudo preparar esa obra irregular que es *El Principe Transilvano*, todavía con problemas de atribución.[21]

De 1600 a 1605; más dudas

Estos años son los más confusos de la vida de Vélez y los que se han intentado aclarar con sobrada intención porque la fecha que lanzaba el manuscrito autógrafo de *La Serrana de la Vera* obligaba a la erudición a mover datos y errores en torno a 1603 y a la estancia del poeta en Italia o Valladolid.

Sin embargo la situación parece ser muy otra y no tener relación con la obra citada de Vélez. Hoy hay que admitir, con más o menos precisión, la posibilidad de que nuestro poeta hiciera servicios militares fuera de España (en Italia) parte del año 1600, en 1601 y parte de 1602, en que pudo regresar a España (posición que también comparte E. Cotarelo). En la carta de su hijo leemos ''volvió a España,'' sin decir el año, después de estos servicios militares, y a continuación ''llegó a Valladolid. . ., 1605.'' Pero ¿qué es de estos tres años que van de 1602 a 1605?; pues se aclaran, sobre todo, con la declaración que prestó el poeta al pleito promovido por Jerónimo de Leyva (ver estudio citado de Rodríguez Marín en la nota 15) en Sevilla y en 1604, donde declara que en 1603 estaba en Valladolid, hecho que no podemos negar de ninguna manera, y que está respaldado por otros datos, como son los poemas preliminares que, a nombre de Luis Vélez de Santander, editó en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas (1603), y a las *Rimas*, de Lope de Vega (Sevilla, 1604, con edición anterior en Madrid, 1602, y posterior en 1609).

La creencia de don Ramón Menéndez Pidal y Maria Goyri[22] sobre estos años de la vida de Vélez en Italia y en ''servicios,'' que dictaban ''seis años'' hasta 1605, hoy no es posible, y no se debe relacionar con la verdadera fecha de *La Serrana de la Vera* (1613). Luis Vélez, pues, llegó a Valladolid en 1605 (según dice el mismo poeta):

> la misma noche del viernes
> que para dicha del mundo
> vos naceis y Cristo muere,

refiriéndose al nacimiento del rey, 5 de abril de 1605, pero que ya podía llevar en España más de dos años, como vemos.

Que en 1601 ó 1602 estaba en Italia, nos lo dice otro poema preliminar que edita al frente del libro de Battista Guarino, *El Pastor Fido*, tragicomedia pastoril, traducido por Chritobal Suárez (Nápoles, Tarquino Longo, 1602).[23]

Realmente los pocos servicios militares que hizo Luis Vélez y que han notado todos los comentaristas (ver E. Cotarelo, estudio citado, páginas 629-32) se relacionan con el afecto gris que demuestra por este oficio en los maltratados personajes de don Lucas y demás hombres de armas en *La Serrana de la Vera* y otras obras, hecho que, acaso, se pueda unir a las críticas de linajes que hace nuestro escritor con marcada observación y reflexión.[24]

En 1606 regresa con la corte a Madrid y residirá aquí, entre otros viajes ocasionales, toda su vida. Luis Vélez, a partir de ahora, empieza a tomar importancia como poeta y dramaturgo. En 1608 ya está al servicio del Conde de Saldaña y publica el poema *Elogio del Juramento*.[25]

Matrimonios

Todos los comentaristas de la vida de Luis Vélez han señalado que casó cuatro veces, y que la primera no está asegurada en ningún documento, pero que sí se realizó porque existe una alusión al caso en un poema de su amigo Salcedo Coronel (en *Cristales de Helicona*, Madrid, 1649) que nos narra cómo el amor de nuestro poeta

> . . ardió en las teas que incendió el deseo
> y entre infaustos gemidos sin aseo,
> al tálamo condujo temerosa
> pronuba Juno a tu querida esposa,
> que, en dulce nudo, apenas
> se vio a tu firme voluntad unida . . .[26]

En donde, parece ser, la esposa referida muere apenas unida "en dulce nudo." Pero ¿esta alusión poética es suficiente para hablar de matrimonio? No lo creemos; el sentido époco y retórico del amor que nos ofrece el poema tiene toda traza de ser el recuerdo de algún amor mozo del joven Vélez, o famosillo enlace que conocían bien sus amigos, pero que no tuvo que ver nada realmente con el matrimonio, ya que en el mismo poema encontramos textos y significado que pueden ayudar nuestra posición; pensamos que es un amor que "ardió en las teas que encendió el deseo," y que no logró rendir "la cerviz, aun no domada."

Nos parece un poco forzado pensar en este matrimonio cuando el mismo poeta dice varias veces en su vida, y en declaraciones, que su primera mujer fue Ursula Ramisi Bravo,[27] con quien contrajo matrimonio en el año 1608, en la parroquia de San Andrés de Madrid, a los 30 años de edad; de este primer enlace nace Juan Vélez, también poeta dramático y digno continuador de su padre, autor de la carta mencionada.

El segundo matrimonio aconteció en 1618, a los cuarenta años y con Ana María del Valle, que muere al año siguiente, de parto. El tercer matrimonio se realiza con doña María López de Palacios, viuda, en el año 1626, con cuarenta y ocho años el poeta y declarando, otra vez, los hijos que tiene y el nombre de "su primera mujer," Ursula Ramisi de Laguna. De este matrimonio último tuvo varios hijos.

Nosotros consideramos, pues, que se trata de tres matrimonios solamente, todos propios de su condición y estado, sencillos y normales en la época, y, aunque pobre económicamente, la forma de vida que desarrolló nuestro hombre a través de ellos siempre nos parece correcta, rica y sugestiva, además de justa en el amor, como cuerdo y lo buen poeta de calidad que era; también le notamos siempre sincero y sin buscar ambiciones que dieran al traste con su buen sentido. Su hijo, en la carta citada, dice, nada menos, que su padre "fue casado tres veces con grande acierto." Y esto lo creemos a pies juntillas porque es un dato completamente noble que encierra algo conocido y sentido.[28] Pues, el "fue casado tres veces" nos asegura lo que decíamos de tres matrimonios únicos.

Y esta nos aparece, en definitiva, la vida familiar, admitida, que llevó Vélez, ya que nada podemos decir si hubo algún motivo para silenciar, padre o hijo, esa primera relación amorosa que nos dicta el poema de Salcedo Coronel, asunto que, por otra parte, no negamos rotundamente. Lo que sí considera-mos posible es que antes del primer matrimonio el poeta tuviera otras relaciones amorosas entre las que se podía encontrar esa más importante, literaria y famosa.

Algunas cartas de interés ya conocidas

Cuando tenía unos 55 años se vio obligado a escribir esta carta: "Yo estoi con la maior necesidad y aprieto que he tenido en mi vida y será en esta ocasión la maior merced que de la Villa y de Vuestra Majes-tad pueda recivir que me socorra Vuestra Majestad con los cuatrocientos reales del auto que he de hazer adelantados dentro de tres o cuatro días, porque no salgo de casa por falta de no tener para cubrirme de vajesa siquiera. Suplico a Vuestra Majestad me avise si esto puede ser como digo, que io escriviré luego el

auto; si no será imposible hallarme aproposito para cuando fuere menester, aunque me pareze que no importará aviendo como ay en Madrid tanta abundancia de poetas; yo quedaré disculpado con todos, si una niñería como ésta dexare Vuestra Majestad de Hazer por mi, encareciéndoselo con los votos que io hago; guarde Dios a Vuestra Majestad como io deseo y su Regimiento. Enbio esta de la posada oy juebes diez de febrero de 1633."[29] Hermosa carta, llena de motivos humanos, inteligencia, gracia y sabor. Nuestro poeta, como siempre, está pobre, tanto que no puede salir a la calle "por falta de no tener para cubrirme de vajesa siquiera"; si no le ayudan "será imposible hallarme aproposito para cuando fuere menester"; pero le parece que su trabajo no importa "aviendo como ay en Madrid tanta abundancia de poetas." En fin, la palabra de Vélez parece de fiar, pues él dice libremente que si le ayudan ahora "io escriviré luego el auto," y que "si una niñería como esta dexare Vuestra Majestad de hazer por mi," "yo quedaré disculpado con todos." Este es nuestro hombre otra vez, nada cansado ni repetido, siempre nuevo y humilde, profundo en su ausencia de ambición, hombre que conoce al hombre.

Otras cartas, ahora de 1616, nos vuelven a recordar lo dicho por su hijo Juan Vélez así: "con Lope de Vega los dos solos mucho tiempo." Es verdad, Luis Vélez nunca fue un segundón ingenioso como se había creido; fijémonos, en las cartas que vamos a comentar, lo que se decía en la época, dentro y fuera del mundillo escénico, del real esplendor que rubrican "algunas personas pláticas" (representantes y poetas), cuando aseguran que "Luis Vélez, poeta moderno, la hará muy bien porque las (*comedias*) que son a lo divino haze cassi mejor que Lope de Vega." Se trata de las cartas que Jeronimo Dalmao manda a los diputados del reino de Aragón al encargarle el contrato de una comedia "a lo divino" sobre la vida de la Santa Reina, Isabel de Portugal.[30] Dicen así: ". . . no está aquí Lope de Vega (*en Madrid*) a quien me manda VS que se haga componer porque a muchos dias que se fue a Valencia; pero anme asegurado algunas personas pláticas que Luis Velez, poeta moderno, la hara muy bien porque las que son a lo divino haze cassi mejor que Lope de Vega. VS. verá lo que en esto le parece o si gustara que se escriba a Valencia para que la haga Vega. Y en lo que toca al precio costará 600 Rs y no la hará por los 300 Rs que Us. me ordena que yo dé . . ." (22, Julio, 1616). Parece que se llega a un acuerdo con Vélez porque en la carta siguiente (6 de Agosto, 1616) se dice: "Vs. verá si el poeta que le escriví será de su gusto, que todos los autores me aseguran que la hara muy bien; llámase Luis Vélez; es en cosas a lo divino quien mejor haze agora."[31]

Dos aspectos hay que comentar en estas cartas tan importantes para el arte de nuestro poeta; el primero se refiere a que Vélez es un poeta "a lo divino," como casi todos los dramaturgos de su época, más de oficio que otra cosa; sin menoscabo, claro está, de su sinceridad espiritual, debemos pensar que mucha de la inclinación divina de nuestros ingenios era de "encargo," por la necesidad que indicaban las numerosisimas fiestas religiosas que se cumplían con representaciones escénicas. Pero hay otra cuestión más; nuestro hombre cobra significativamente su trabajo a "lo divino," pide el doble de lo que le ofrecen, y no parece dispuesto a otra solución; ¿qué significa todo esto? ¿Vélez cobraba los *encargos* a lo divino al mejor precio?, ¿cobraba más de los 300 reales que ofrecen al Fénix?, o, por el contrario, ¿se aprovechaba de la ausencia de éste?; o ¿acaso estuviera de moda nuestro poeta e hiciera sufrir su fama?[32]

Velez y los linajes; el problema más delicado

No podemos asegurar nada acerca de la hidalguía de nuestro poeta. Sin embargo, hay que considerar los supuestos de Joaquín de Entrambasaguas, cuando dice "se inventó una hidalguia inexistente," y que hablan del posible juego de apellidos Santander-Guevara[33] con ese "cierto tufillo a coroza" que tenía de ese ascendiente, "un tal Luis de Santander, de Ecija, acusado de judaizante por el Santo Oficio de la Inquisición," que acabó en la hoguera en 1554,[34] o del artificio confuso de cartas y memoriales que supone el repetido "soy de varón Guevara" y "descendiente de uno de los 300 cavalleros que sacó de Abila el rey don Alfonso el sabio," que añadía su hijo.

Con todo, y después de lo dicho por Américo Castro sobre que nuestro poeta es "también de ascendencia judía," todavía dudamos del linaje de este hombre, aunque los apellidos norteños que toma entre manos y a peso, indiquen que el "eco de aquella situación inicial fue la creencia, conservada providencialmente, de ser hidalgos todos los habitantes de la Montaña," hecho que critica el mismo Luis Vélez en *El diablo Cojuelo*[35] y otras obras.

Pero seguimos considerando que este posible aspecto obró en la vida del poeta de forma relativa nada más, ya que para él, su trabajo poético y su fama, si ocultaba algo, no le resulto totalmente incómodo el silencio. Aunque no parece tolerante con la vida conflictiva española, se sabe adaptar, acaso con doble intención, a los tópicos y creencias populares de los linajes, e intenta hacer una crítica profunda de ellos cuando le vienen a la mano nada mas para poner en ridículo la fatuidad que encerraban y la insuficiencia peligrosa que podian originar en el figuratismo de la casta dominante; pensemos que la falta de convivencia del hombre peninsular ya estaba marcada. Pero Vélez se reservó muy mucho de todo esto, y demuestra que ya tenía bastante con procurar, muchas veces, el alimento diario.

Ahora bien, el problema sigue en pie por falta de estudios y documentación suficientes. La vida y la obra de Vélez se afirman y se contradicen, en este punto, casi de manera armónica; los arrebatos de linaje en documentos públicos, llevan consigo el ocultamiento familiar[36] y esa crítica solapada de la vida conflictiva española que notamos palpablemente, por ejemplo, en *La serrana de la Vera* o *El Diablo Cojuelo*. En esta novela es sospechosa la actitud pasiva de Luis Vélez hacia ese inacabable señorío que describe en el tranco VIII y que significa "su secreto desprecio hacia una nobleza frívola y superficial," como ha notado A. G. Reichenberger[37] y que antes había comentado Angel Valbuena Prat así: "la índole cortesana del poeta no le obliga a una adulación a los reyes y magnates,"[38] según indica el mismo Luis Vélez en las obras citadas, en *Reinar después de morir, A lo que obliga el ser rey, Más pesa el rey que la sangre, El rey en su imaginación*, etc.

Recordemos, ademas, que en las "Premáticas" citadas (pág. 20) el poeta censura que se diga la frase "porque a mi honra más quadre" o ". . . que a las de León se les buelva su honra por los testimonios que las han levantado."[39]

En las entrañas del poeta

No tenemos ninguna solución a lo planteado. Solamente podemos asegurar el interés que ofrecen la vida y la obra de este hombre, nuevo siempre, moderno y resistente a la crítica que sepa dar frescor a los puntos de vista que plantea.

Vélez, pues, cristiano nuevo, hombre suficiente en la España conflictiva, optimista y pesimista a la vez por su ingenio, artista que tuvo que esperar ver realizada la trayectoria de toda su vida y su obra para decir, ("agora quando quería descansar" de su última comedia *Las tres edades en una*) "que no havía poeta nacido ni por nacer que pudiesse escrivir esta comedia con tanta verdad como él, por haber sido testigo de vista en todas las tres edades, pues en la primera se halló con Adán, en la segunda con Noé, y en la tercera ya le ven; decían todos los representantes a gritos de Grimaldo gran comedia (*Prematicas* citadas, pág. 125).[40]

Este es el autor de *El diablo Cojuelo*, y de la tragedia *Reinar después de morir*; un escritor no conformista, con una vitalidad honda y difícil, ambicioso sólo para el concepto del arte.

Volvemos a recordar parte de su testamento, de base erasmista, mezcla del hombre reflexivo que era, relación lejana e intelectual de lo que ha sido para él vivir: "Item, declaro que por el presente estoy muy alcançado y necesitado de hazienda para poder disponer y dejar las misas que yo quisiera por mi alma."

Enrique Rodríguez Cepeda

Universidad de California, Los Angeles

NOTAS

*El reconocimiento de esta deuda la manifestó más tarde otro autor francés en *Le nouveau Diable Boiteux, tableau philosophique et moral de Paris en 1797*, 2 vols., Paris (1798), anónimo cuadro de costumbres que encubría a P. J. Chaussard.

[1]La primera crítica útil de la actitud de Vélez, conjugada con sus obras, es la que ha realizado María Grazia Profeti (En *Miscellanea de studi ispanici*, Universidad de Pisa 1965, pág. 47-174). Añade nuevas posibilidades a las ya intuidas, con acierto, por F. E. Spencer y R. Schevill (*The dramatic works of Luis Vélez*; Berkeley, California, 1937), sin olvidar la comprensión que, en 1930, demostró Angel Valbuena Prat (en prólogo a la ed. de *Reinar después de morir, La luna de la sierra*, CIAP, Madrid, 1930; y en *Historia del teatro español*, Barcelona 1956.) La semblanza anecdótica, nada más, que hacía J. de Entrambasaguas en 1946 ("Haz y envés de Luis Vélez de Guevara," *Revista de la Universidad de Oviedo*) no sigue estos caminos de comprensión.

[2]Aunque un Censor cuidaba estas reuniones poéticas y no permitía la contienda excesiva, siempre acontecía la guerrilla literaria de algún ingenio contra otro. Por esto una ley de la Academia Burlesca que dirigió Vélez era que "no an de poner obgecion ni defensa que no sea en burlas; y en ellas se an de defender los poetas sin que ni unos ni otros puedan salir de la ley que se les a puesto." Ahora bien, no creemos en la mala intención y mal tono de estas disputas, justamente porque significaban, dichas academias, la gran tolerancia artística que había en el mundillo literario de la época, en donde el buen humor daba siempre en el ensayo de rimas y ripios cómicos, sin otro motivo que la facilidad de componer, el halago, la comunicación y relación literarias. No cabe duda que el verdadero poeta componía, como siempre, fuera de los actos públicos. Sobre la paradoja que encierran estos poemas de academia véase José F. Montesinos "La paradoja del *Arte nuevo*", en *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1967.

[3]Cito siempre por la edicion del manuscrito titulado *Academia Burlesca en Buen Retiro a la Magestad de Phillippo IV El Grande* (Madrid, 1637), Cieza, 1952 (A. Pérez Gómez), preparada por José M. Blecua. Contra la facilidad de componer de algunos poetas, tan criticado siempre, Vélez dice en *La serrana de la Vera* (versos 2340-47):

. . el sacristán a dado . en ser músico y poeta
— No hay cosa agora más fácil
— También compone comedias
tan malas, que dizen todos:
No las hagas, no las temas

En *El Diablo Cojuelo* se vuelve sobre lo mismo.

[4]Luis Vélez, que se muestra gongorista muchas veces, fue buen amigo de destacados admiradores y comentaristas de *La Soledades*, así José Pellicer y Salcedo Coronel. Por otra parte no le notamos enemigo de Lope.

[5]*Viaje del Parnaso*, ed. Rodríguez Marín, Madrid, 1935, pág. 110. Ver más textos y dedicatorias a Vélez en el trabajo citado, nota 1, de Profeti.

[6]Dice Francisco Flores Garcia *(La Corte del rey poeta),—recuerdos del siglo de oro*, Madrid, 1916, pág. 61), hablando del comediante Sánchez de Vargas: "Lejos de esclavizarse a no representar otras comedias que las de Lope, admitía cuantas estimaba de mérito; gozándose en traerlas de felices ingenios andaluces, y con particularidad de Luis Vélez de Guevara."

[7]Documentos publicados por F. Pérez y González, en *El Diablo Cojuelo. Nuevos datos para la biografía de Luis Vélez*, Madrid, 1903, páginas 210-11. Un dato curioso para comprender a Luis Vélez puede ser la ausencia de ostentación y temor que muestra ante la "excomunión mayor," según el poco rigor que demuestra en el asunto del tiempo de cumplimiento de 425 misas por la muerte de su suegra Ana Bravo, en 1610. Dice asi el documento (cito por Cotarelo, estudio citado, pág. 645) "Luis Vélez de Guevara que vive en casa del Duque del Infantado, ha de decir por el alma de . . ., 425 misas de aquí (?) a fin de Mayo de 1610, y se le notificó so pena de excomunión mayor lo cumpla." (Al margen): "Dilatóse hasta septiembre." Realmente Vélez nos enseña un cumplimiento reposado y nada temoroso de las normas espirituales, si hemos acertado al interpretar el retraso del cumplimiento indicado.

[8]Opinión moralista que comparte M. G. Profeti (estudio citado); sin embargo Joaquín de Entrambasaguas (de quien tomamos los documentos) niega totalmente la sinceridad de Vélez en *Estudios sobre Lope de Vega*, tomo II, Madrid, 1947, pag. 116-119 Por otra parte si la afirmación del señor Entrambasaguas fuera cierta, a Luis Vélez le comería su propia perversión.

[9]*Cinco poesías autobiográficas* editó F. Rodriguez Marín, *RBAM*, 1908. Para M. G. Profeti (art. cit., pág. 59) "Vélez non cerca la gratuita compassione che alcuni hanno profuso de fronte alle sue poesie autobiografiche; richiede solo il sorriso dell 'ascoltatore o del lettore."

[10]Editó la carta de su hijo Juan Vélez, en *RBAM*, 1902; e hizo la ed. de *El águila del agua*, *RBAM*, 1904.

[11]Editó poemas de Luis Vélez, en *Revista de Aragón*, 1902; y el estudio a sus ediciones de *El diablo Cojuelo*, 1902 (vigo) y 1910 (Madrid).

[12]Ver "Un poema olvidado," en *Revista de Bibliografía Nacional*, CSIC, Madrid, 1941; y "Haz y envés de Luis Vélez de Guevara," *Rev. de la Universidad de Oviedo*, 1946; y estudio citado en la nota 8.

[13]*Un soneto inédito de Luis Vélez*, y *Un nuevo dato para la biografía de Vélez*, RFE, III, 1916, pág. 69-72, y IV, 1917, pág. 206-07.

[14]Documentos citados en la nota 7 de Felipe Pérez y González. Consideramos que en pocas partidas de bautismo se consigna la fecha de nacimiento del bautizado, según las partidas que hemos visto; sin embargo si se dice en la partida de un hijo del propio Vélez, en la de Juan (no el futuro poeta, nacido en 1611), nacido en 1644 (19 de Julio), cuya partida de bautismo es del 6 de agosto (est. cit. de Cotarelo, pág. 167).

[15]Cito la documentación por el estudio a la edición de *El Diablo Cojuelo*, F. Rodríguez Marin, Clásicos Castellanos, Madrid, 1960, pág. XV.

[16]Ya Emilio Cotarelo insinuaba ese posible ascendiente, Vélez de Santander, también de Ecija, que tuvo los más serios problemas con la Inquisición. Después Joaquin de Entrambasaguas ha vuelto sobre estos supuestos; y don Américo Castro en otro sentido.

[17]*Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899, tomo II; y libro citado en la nota 7, pág. 169. Hay que notar en este documento que ya se llama a Vélez "de Guevara," hecho que aporta algo nuevo al juego de nombres que luego hizo con "de Santander"; ¿usó, entonces, nuestro poeta en la juventud

también el nombre de Luis Vélez de Guevara, antes que Luis Vélez de Santander, o este documento se extendió después de 1605? Tampoco podemos asegurar nada.

[18]Ver estudio de F. Rodríguez Marín a la edición citada en la nota 15.

[19]Quién sabe si Vélez y su hijo, en las citas de estos seis años gastados en "servicios," intenten unir los cuatro años al servicio del Cardenal y los dos posteriores a las armas para dar más cuerpo de *servicios* en las relaciones que realizan para obtener ayuda; así hace nuestro poeta en un *Memorial*, "pidiendo al rey merced de ayuda de guardarropa en Madrid." Ver los *Memoriales* (poemas) editados en los artículos citados de Rodríguez Marín y A. Bonilla en las notas 9 y 11.

[20]Ver el comentario que hace al caso E. Cotarelo en studio citado, pág. 629.

[21]Ver *Estudios de Literatura española*, Universidad de La Laguna, 1954, páginas 91-113. C. Bruerton admite la fecha de 1598-99, para esta obra en "La versificación dramática española (1587-1610)," NRFH, X, 1956. La obra ha sido editada a nombre de Luis Vélez, por A. Schaeffer *Ocho comedias . . .*, Leipzig, 1887; también la editó E. Cotarelo, a nombre de Lope de Vega, en el tomo I de sus *Obras* (RAE, nueva edición) Madrid, 1916.

[22]Ver estudio a su edición de *La serrana de la Vera*, TAE, I, Madrid, 1916. Apoya nuestra posición la observación que hace W. F. King (*Prosa novelística y academias literarias del siglo XVII*, Anejo RAE, Madrid, 1963, pág. 39) de que Vélez era uno de los poetas que estaban en Valladolid en los años que esta ciudad fue Corte. Otros datos en nuestro estudio "Para la fecha de *La Serrana de la Vera*" en *Bulletin of the Comediantes* Vol. 27, Spring 1975, n° 1.

[23]El soneto fue editado por José Simón Díaz (*Revista de Literatura*, XXI, no 41-2, 1962, CSIC, Madrid, pág. 39) pero no indica si está firmado por Luis Vélez de Santander o de Guevara, dato muy importante por la fecha que lleva. El libro de Giovanni Battista tuvo otras ediciones en España.

[24]Véase nuestro estudio preliminar a la ed. de *La serrana de la Vera*, Aula Magna, Madrid, 1967, y "Sentido de los personajes en *La serrana de la Vera*" en *Segismundo*, IX, no 1-2, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973.

[25]Estudio citado de E. Cotarelo, pág. 639. Editó este poema, con comentario, Joaquín de Entrambasaguas en el estudio citado nota 12 (en 1941).

[26]Cito por F. Pérez y González, libro citado nota 7, pág. 190. También E. Cotarelo estudio citado, pág. 635.

[27]E. Cotarelo (estudio citado, pág. 643) insinúa que el poeta cambió el nombre de su esposa por Ursula Bravo Laguna, de sabor más hidalgo e ilustre; la misma posición comparte Joaquín de Entrambasaguas en los estudios citados, nota 12.

[28]No es fácil ni posible admitir lo que dice Joaquín de Entrambasaguas de que estos tres matrimonios "coinciden en cuestiones de interés," aunque añade: "Dios me perdone este posible exceso de suspicacia" (artículo citado, nota 12, *Haz y envés . . .*, pág. 132).

[29]Carta editada en "Autos sacramentales en Madrid hasta 1636" por N. D. Shergold y J. E. Varey, *Estudios escénicos*, 4o, Barcelona, 1959, pág. 95; también E. Cotarelo estudio citado, pág. 156, pero con algún error en la transcripción.

[30]Hay una comedia *Santa Isabel, reina de Portugal* a nombre de Rojas Zorilla (Parte XXXI de las mejores comedias . . ., recogidas por F. Torivio Ximénez, Barcelona, 1638; y *Primera Parte de las comedias de Rojas*, Madrid, 1640). Parece ser de Rojas, y así la cita Américo Castro en su ed. *Cada cual lo que le toca* (Madrid, 1917, pág. 193); R. R. MacCurdy (en *Francisco de Rojas Zorilla, Bibliografía crítica*, XVIII, CSIC, Madrid, 1935) la califica de comedia propia (se apoya en un estudio de E. Glaser). Pero hay que considerar que en 1616 Rojas no había empezado a escribir para el teatro cuando se encarga esta obra a Vélez, y que si aquel la hizo, se puede tratar de una refundición de la perdida de Vélez.

[31]Se editaron estas cartas en *RBAM*, VIII, 1a época, 1878; después por Pérez y González en el libro citado, nota 7, pág. 208; y Justo Gómez Ocerin, en la ed., *El rey en su imaginación*, Madrid, 1920, pág. 103. Debemos considerar, aparte, que estos diputados aragoneses y su enviado no sabían mucho de teatro ni de lo que pasaba en Madrid, según las preguntas y dudas que mantienen.

[32]Después de 1616 tenemos algún dato más de los precios que cobraba Luis Vélez por comedias o autos, aunque no parecen responder a la misma situación que ahora. En la carta comentada de 1633, pide 400 reales por un auto, pero se trata de un caso de necesidad extrema y por adelantado; en 1636 cobra 500 reales "como préstamo a cuenta de una comedia," según documento de C. Pérez Pastor, *Bibliografía Madrileña*, III, Madrid, 1907 pág. 512; y Cotarelo, pág. 164.

[33]Luis Vélez usó otros artificios con los nombres de sus hijos y esposa, según indicaba a la cabeza de sus obras autógrafas, hecho que notó F. Pérez y González, libro citado, nota 7. En otras obras usaba el pseudónimo poético de Lauro, que notamos en once obras de teatro.

[34]"Haz y envés de Luis Vélez de Guevara," *Revista de la Universidad de Oviedo*, 1946, pág. 130; y del estudio citado en la nota 7, pág. 258 y 119, y nota 96. Antes había supuesto este problema E. Cotarelo, pág. 638 (*BRAE*, 1916). Con todo debemos descartar la posibilidad de que fuera algo de moda el juego de apellidos en aquella feria de los "dones" en la vida del XVII español, y que bien critica Vélez en *El diablo cojuelo*.

[35]Ver *Los españoles, como llegaron a serlo*, Taurus, Madrid, 1965, pág. 34 y 175; y la ed. de A. Bonilla (*El diablo Cojuelo*, Madrid, 1910, pág., 202); ver además textos referentes a este asunto en *Por el sótano y el torno*, Tirso de Molina, ed., y estudio de A. Zamora Vicente, Buenos Aires, 1949, pág. 135.

[36]Si las alforjas de nuestro poeta estaban vacías de hidalguía, como se supone, y su insatisfacción, inquietud y silencio demuestran algo, debemos comparar estas actitudes con las que nota don Américo Castro cuando traza el perfil del cronista, acaso converso, Alonso de Santa Cruz, en quien "el silencio acerca de su familia es tan característico como su figura de intelectual inquieto, insatisfecho y pedigüeño" (Ver *La realidad histórica de España*, México, ed. de 1966, "Introducción 1965," pág. 11, n. 10).

[37]Ver estudio a su edición *El embuste acreditado*, L. Vélez, Granada, 1956, pág. 93, 94, y nota 14 de la pág. 103.

[38]En el estudio a la ed. de *Reinar después de morir, La luna de la sierra*, CIAP, Madrid, pág. 7.

[39]La crítica que hace Vélez de la igualidad de los linajes se puede completar con algunos de estos textos; en *La luna de la sierra* se dice que "de unos mismos primeros/padres venimos todos . . ." En *La montañesa de Asturias* (*Parte XXX Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, 1668, ff. 41-79) "todos baxamos de Adán" (f. 70*b*); y en *Los novios de Hornachuelos* (ed. Reed-Hill, London, 1929, v. 2899-901): ". . . y judíos han de ser/todos los hijos de Adán," obra en donde es interesante entender el sentido que se da a los (v. 2873-902):

Berrueco. — ¿Qué tiene que ver el San Roque
y el San Gil que están pintados
en ellos, con el David
y el Tobías de los míos?
Marina. — Son esos santos judíos.
¡El cura lo ha predicado!

[40]Puede ser la comedia qué imprimió con el título *Las tres edades del mundo* (*Parte XXXVIII de Comedias nuevas* . . ., Madrid, 1672), según Cotarelo "Catálogo de sus obras," *BRAE*, IV, página 425, nº 82. Pero, ¿qué pueden significar todas estas alusiones? Es posible que en la primera edad se "halló con Adam," esto es, con Lope de Vega, solos, como nos dice justamente su hijo en la carta citada, "con Lope de Vega los dos solos mucho tiempo," cuando nuestro poeta era todavía joven; en la segunda edad se halló "con Noé," acaso salvado con la familia de poetas que huia del diluvio de nuevos ingenios que se preparaba, según carta de Vélez citada en la nota 29, en donde dice que ". . . ay en Madrid tanta abundancia de poetas . . ."; y en la tercera edad, de viejo, respetado por su prestigio literario, "ya le ven," de Presidente de una academia literaria, aconsejando a todos los poetas incipientes, con una comedia "a oscuras." Adán, Noé y ya le ven. . . .



Problemas del *Popol Vuh**

La primera edición del PV — como sabrán algunos de Vds. — se hizo, en la versión española de Fr. Francisco Ximénez, hace 118 años. La publicó en Viena un señor de apellido Scherzer.[1] Cuatro años después, en 1861, Brasseur de Bourbourg, sacerdote y, además, autor de varias novelas históricas, publicó una edición bilingüe, quiché-francés, de la misma obra.[2] Europa se hallaba, entonces, en el apogeo del romanticismo. Al siglo se le conoce como "el de las luces."

El PV apareció como la Cenicienta en la fiesta del cuento. Todo el mundo lo saludó como a una princesa exótica. Nadie se preguntó si su carruaje no sería más que una calabaza, o si los corceles que la tiraban eran algo más que ratones. El oropel feérico de su lenguaje e imágenes arrancó a un hombre ilustrado de aquella época los siguientes comentarios y predicciones:

> Leer atentamente estos episodios nos produce la sensación de que tenemos entre las manos, más que una producción propia de las razas de América, esos oscuros rompecabezas de Oriente con que la mente asiática trata de penetrar la esencia de la materia y calar en las insondables fuentes del ser. Mas la evidencia de que el PV es absolutamente auténtico y original es tal, que no cabe ponerlo en duda . . .[3]

> Ninguna de estas traducciones [de Ximénez y de Brasseur] es satisfactoria . . ., pero yo pronostico que, entre más se le estudie, más claro se hará que [el PV] es una composición inspirada en ideas y narraciones que eran ya familiares a la mentalidad aborigen mucho antes de la llegada del cristianismo . . .[4]

Hayan resultado, o no, proféticas las palabras de Brinton, todo lo que sabemos sobre el PV, después de cien años de estudio y de traducciones, parece sintetizado en las siguientes frases preñadas de incertidumbre, conjeturas y perplejidad:

> . . . el PV . . . (es) la más importante fuente sobre El Quiché . . . Su autor o, más probablemente, sus autores nos son desconocidos . . . Lo que es claro, a juzgar por las listas dinásticas que coronan la obra, es que descendían de los Cawek, Nihaib y Ahau Quichés, los linajes "reales" de Utatlán . . . El manuscrito quiché (del PV) fue descubierto en Chichicastenango por el P. Ximénez, y fue presumiblemente escrito por los señores quichés . . . entre 1554 y 1558. Después de ocultarlo por unos 150 años, los indios dejaron que Ximénez, hacia el año de 1701, examinara el documento . . . Es difícil establecer la última fuente del PV, pero me inclino a creer que la mayor parte de sus relatos proceden de algún códice antiguo que estaba en manos de los autores . . . No obstante que los autores admiten hallarse bajo la influencia española, la mayor parte de los que han estudiado el PV han concluido que casi todo lo que contiene es nativo . . . Especialmente intrigantes son las ideas cristianas, entramadas tan sutilmente en su texto, que resultan imperceptibles. Así, el cuento quiché de la Creación . . . (y) el mito de Xquic . . . Hasta el mismo relato de la venida del Oriente está cambiado con un artificio tal, que se parece a la historia de la Torre de Babel del Viejo Testamento . . .[5]

Esto es, más o menos, lo que se sabe (o se cree saber) sobre el PV, la obra que me propongo considerar con Vds. en esta tarde. Pero no lo voy a hacer replanteando sus problemas tradicionales de fuentes, autor, fecha de composición, descubrimiento del manuscrito, etc.; sino examinando (en forma muy breve, desde luego) uno de los aspectos más ignorados del PV, como lo es el literario. En general, la versión que sigo es la que se halla en la edición bilingüe (inglés-quiché) más reciente,[6] no sólo porque es la traducción más depurada que conozco, sino porque su organización en versos numerados marginalmente facilita las referencias.

Partiendo de la observación de "que el PV es primariamente una obra literaria,"[7] voy a hablar un poco del narrador, su lengua y estilo, temática, espacio y tiempo, y otros elementos estructurales del PV.

Narrador

Cualesquiera que sean las conjeturas aceptadas modernamente sobre si son varios los autores del PV, lo que no cabe poner en duda es que su narrador es uno, aunque invariablemente emplee el plural mayestático. Además, es omnisciente y ubicuo: está en todos los sitios donde se desarrolla la acción, conoce los pensamientos de los actores, y oye lo que conversan.

Aunque los hechos se narran, por lo común, en tercera persona, son numerosas las ocasiones en que el narrador interviene directa o indirectamente.[8] Su intervención directa marca invariablemente una transición, o el enunciado de la materia que va a tratar. No es posible reproducirlos aquí, pero recuerden

---

*Estas páginas recogen el texto de la conferencia que será dictada por el autor en el Centro de Estudios Literarios, del Instituto de Filología de la UNAM, México, el 4 de abril de 1975.

Vds. que los primeros 94 versos del PV son en su integridad un prólogo del narrador:

Aquí, en el llamado Quiché,
aquí escribiremos . . .
. . . todo lo que ha pasado en el pueblo quiché . . .
Estas cosas escribiremos ya en la palabra de Dios,
en el cristianismo . .

Y, por vía de ilustración, observen al narrador en estos pasajes:

Aquí está la descripción
de estas cosas . . . (95-96)

Y, así, llegó su palabra hasta aquí . . . (157)

Por eso nosotros relataremos ahora
cuándo murió Siete Guacamaya . . . (885-86)

Ahora relataremos la humillación de cada uno de aquellos
que se habían glorificado a sí mismos . . . (965-66)

Y ahora referiremos
la destrucción, esta vez de Cipacná,
por los dos muchachos . . . (1350-52)

Pero todavía existía otro.
Nosotros relataremos en seguida
su historia . . . (1486-88)

Y, ahora, vamos a referir
el nacimiento de Hunahpú e X-Balamqué;
aunque, primero, contamos
la destrucción de Siete Guacamaya
y de Cipacná y de Cabracan . . . (1667-73)

Dice Edmonson: "Para nuestra sorpresa, casi todos los traductores han observado que el texto del PV no tiene subdivisiones en el manuscrito. Es un error, porque los párrafos están claramente marcados con una mayúscula indentada, más o menos cada cien líneas. Yo he respetado en mi versión y texto estas divisiones, siempre que era visible que marcaban segmentos naturales de toda la obra."[9]

Recinos dice, en efecto: "El manuscrito original no está dividido en partes o capítulos. El texto es corrido y sin interrupción desde el principio hasta el fin." Y añade: "En este trabajo he seguido, por lo general, la división de Brasseur de Bourbourg . . . porque la encuentro racional y conforme con el sentido y asunto de la obra."[10] En realidad, la división de Brasseur parece guiada por las intervenciones directas del narrador,[11] que son, en definitiva, mejor que las mayúsculas indentadas, las subdivisiones del tema.

Pero, además, el narrador interviene muchas veces indirectamente en la narración, para aclararnos puntos oscuros, para explicar algún nombre, para hacer una reflexión moral o algún comentario. Así, cuando glosando el Génesis pinta a los integrantes del ser divino flotando sobre las aguas, añade:

Radiantes se encontraban entonces,
y envueltos en plumas de quetzal, de *raxón*.
De allí se origina el nombre de *Gucumatz* . . . (144-150)

O bien, cuando nos habla del ser de Dios, explica que *U qux cah* tiene también el nombre de *Huracán*, y que éste consta de tres personas:

Kakulahá Huracán es la primera,
y la segunda es *Chipi Kakulahá*
y, la tercera, *Raxa Kakulahá*,
siendo las tres *U qux cah*. . . .[12]

Y, cuando describe la destrucción del hombre de madera, la explica "porque ellos no tenían su pensamiento delante de su Madre, de su Padre, El Corazón del Cielo, también llamado *Huracán*" (709-712). Y añade que el hombre de madera fue la causa del Diluvio (713-16), y la causa de que los animales, destinados a la servidumbre (325-440), se rebelaran contra el hombre (714-808).

Las intervenciones indirectas del narrador son innumerables, y yo espero que alguien, alguna vez, se preocupe por reconstruir a través de ellos su personalidad y filosofía. Quien se encare a esta tarea tal vez comprobará que, si se exceptúan un que otro lugar dudoso, el narrador jamás se identifica a sí mismo como quiché y, menos aún, como miembro o descendiente de la realeza nativa.

Lengua y estilo

Hasta el momento, nadie parece estar preparado para preguntarse en qué lengua está escrito el PV, aunque todos parecen tener razones sobradas para creer que en quiché. Pero el caso es que "el quiché," así en abstracto, no existe. Existen varios dialectos. Ninguno, absolutamente ninguno, sirve para entender y leer el PV. Sería como querer usar el francés para leer a Virgilio. Dos de los más distinguidos traductores del PV han observado que su sintaxis usa "en exceso de las construcciones pasivas" y que sus locuciones "tienen cierto sabor al ablativo absoluto latino."[13] Uno de ellos reconoce haber encontrado de mucha utilidad para traducirlo "las gramáticas y vocabularios . . . compuestos por los misioneros españoles."[14]

El PV "es, ante todo y sorprendentemente, una obra literaria muy bien construida, con un orden, un designio y una unidad" que no se halla en ninguna otra obra aborigen.[15] Su estilo, a veces, solemne y, cuando interviene el narrador, ligeramente filosófico, es por lo común narrativo. Lo que predomina en la obra es básicamente la acción, y ésta, a pesar de las numerosas cláusulas paralelísticas que le añaden sabor, se describe muy directa y económicamente. Figuras como "la serpiente de la risa empezó a multiplicarse en sus corazones" (2045-46) no son frecuentes.

Estilísticamente, uno de los aspectos más notables del PV es que está constituido por unidades narrativas independientes, pero subordinadas al tema por la voluntad todopoderosa del narrador. Cada unidad, en esencia, se reduce a referir la derrota o humillación de una de las fuerzas en choque: Siete Guacamaya, *Cipacná, Cabracán*, los padres de los Gemelos, ***Hun Chouen*** y ***Hun Batz***, los señores del ***Xibalbá***, las tribus de ***Vukamag***, etc.; en cada caso, las cartas del triunfo las da una serie de pueriles engaños y de mentiras, y, ocasionalmente, un objeto mágico; pero lo que sorprende, divierte y hace interesante la acción, es la inagotable variedad de esquemas narrativos en que se encuadra el relato. Parece como que el narrador hubiera tenido conocimiento de muchos cuentos infantiles, y narraciones de Europa.

Tema y propósitos de la obra

El tema general de la obra, hasta cierto punto, puede aceptarse que es la grandeza del pueblo quiché. Edmonson observa que "sería impropio calificar de poema épico de El Quiché al PV"; porque, "aunque corresponda a una literatura de tipo heroico (o casi heroico), su tema no es la historia de un héroe, sino, como se declara y afirma en los versos iniciales y en los que cierran la obra, la historia de un pueblo."[16]

Lo que nadie parece haber observado es que el tema primordial de la obra es que el hombre ha sido creado por Dios para conocerlo y darle culto de adoración. Si los animales, a los que los Formadores ordenan: "Hablad, pues, invocadnos y dadnos culto y adoración" (360-62), son condenados a vivir en las selvas y en los barrancos, y a la servidumbre del hombre todavía no existente, es "porque nuestra adoración no ha sido obtenida; vosotros no nos invocáis" (397-398). Por la misma causa serán, después, sucesivamente destruidos el hombre de barro y el hombre de palo (441-820).

Los relatos intercalados de la familia ***Hunahpú***, que ocupan una extensión desproporcionada en la obra (821-4708) y que han sido impropiamente considerados por Edmonson como la Segunda y Tercera Creación, sirven para ilustrar el principio de que todo el que se exalta u opone a Dios y sus servidores será humillado. Por si la idea de que ***Hunahpú*** e ***X-Balamqué*** son únicamente ejecutores de la voluntad divina no ha quedado clara, el narrador nos explica que los Gemelos destruyeron a *Cabracán*, "porque aquel que es Huracán, *Chipí Kakulahá, Raxá Kakulahá* (la Trinidad, otra vez) les dijo . . .: "El segundo hijo de Siete Guacamaya es otro que debe ser destruido . . ." (1493-1503). Y le responden los Gemelos: "Muy bien, oh Señor. Yo ya los había visto, pero no era bueno lo que miramos. ¿Acaso no existes Tú? Y, ¿No estás Tú exaltado, oh Corazón del Cielo?" (1517-1521).

Por fin, la creación de los hombres de maíz, de los cuatro caudillos de los quichés, de los que van a recibir el sobrenombre de "adoradores." Las primeras palabras que pronuncian son de acción de gracias al Formador, al Creador: "En verdad, pues, dos veces, tres veces te agradecemos el habernos creado . . ." (4910 y ss.). Las leyendas que siguen tienen que ver, en gran parte, con elementos bíblicos ya señalados por otros autores.[17] Así, el relato de que El Corazón del Cielo nubló su vista "como cuando se sopla sobre la superficie de un espejo" (4999), porque "¿no se igualarán ellos con nosotros si su entendimiento llega tan lejos y son capaces de verlo todo?" (4978-80). O el relato de la creación de sus compañeras, "mientras ellos dormían" (5017-18). O el dato perturbador de que "se multiplicaron en el Oriente" (5060), en una época en que "el sol todavía no había nacido, ni la luz" (5119-20), en un sitio en el que existían "gentes negras, gentes blancas, gentes de diferentes aspectos y de distintas lenguas" (5130-34). Aunque, en medio de todo, "ellos conservaban el mismo lenguaje, y todavía no invocaban la madera y la piedra para acordarse de las palabras del Formador, del Creador" (5144-48), "eran amadores de la Palabra, eran adoradores, practicaban el culto, eran gente piadosa que levantaba al cielo su rostro para hacer oración". . . (5155-5160). O el más desconcertante relato de que "la montaña" a donde se

dirigieron después, procedentes del Oriente, se llamaba Tulán, Zuyua, Siete Cuevas, Siete Barrancas (5249-60), y de que allí recibieron los ídolos y se produjo la confusión de las lenguas (5261-5320).

Para los propósitos del narrador y para el tema de su obra, la asimilación de Tulán con la Torre de Babel jugaba un papel de capital importancia, porque este momento marca el principio del triunfo temporal de las fuerzas opuestas a El Corazón del Cielo, a la Trinidad Creadora. Ya hemos dicho que todas las historias del PV son la misma historia. Ahora vamos a presenciar, como antes presenciamos el triunfo momentáneo de los señores del Xibalbá sobre los Gemelos, el triunfo del mismo Xibalbá sobre los primeros padres quichés, esta vez separándolos del culto y adoración del Dios verdadero, del Dios Creador.

Las premisas son muy sencillas y, como siempre, las cartas del triunfo las proporcionará el engaño y la mentira. Los quichés y las tribus están en Tula, en el lugar de la confusión, y he aquí "que no había fuego. Sólo los dioses de la Lluvia lo poseían. Eran los dioses de las tribus quienes lo habían creado, aunque su creación no está clara. Ya estaba ardiendo cuando *Balam Quitzé* y *Balam Acab* lo miraron. — ¡Ay!, si no conseguimos fuego, nos moriremos de frío — dijeron. Habló, entonces, *Tohil*: — No os entristezcáis, hay un poco para vosotros. —¿No eres tú, en realidad, Dios? Sé nuestro sustentador, nuestro apoyo, sé nuestro Dios — le dijeron ellos, mientras le daban las gracias por lo que había dicho. Esto fue lo que habló *Tohil*: — Está bien, sea, yo soy en verdad vuestro dios; sea, yo soy vuestro señor . . . Y, así, las tribus se calentaron y se alegraron a causa del fuego." (5328-5364).

Pero, por si las cosas no habían quedado claras, la lluvia vuelve a caer, el fuego se apaga, excepto el de los quichés, y las tribus empiezan a lamentarse: "¡Ay, ay! hemos perdido nuestro lenguaje. ¿Cómo ha pasado? Estamos perdidos, ¿Dónde nos han embrujado? Nuestro lenguaje era el mismo cuando venimos a Tula, una sola nuestra grandeza y nuestro origen." Entonces, un hombre se apareció frente a los caudillos quichés como mensajero del *Xibalbá*. Tenía alas como las alas de los murciélagos. Les dijo: "Estos son, en verdad, vuestros dioses; éstos, vuestros orígenes, éstos los sustitutos y señales del Formador . . . No les déis a las tribus fuego, hasta que ellas le den algo a *Tohil* . . . Yo soy un mensajero de vuestro Creador." Y, así, principiaron los sacrificios humanos (5365-5574). Y, así, empieza la historia del pueblo quiché. Obviamente, puesto que el narrador escribe su historia "ya en la palabra de Dios, en el cristianismo," las fuerzas del *Xibalbá* han sido ya humilladas, y el culto y adoración al Creador, a El Corazón del Cielo, han vuelto a instaurarse en El Quiché, "ahora llamado Santa Cruz" (8584). Uno siente, sin embargo, que la alteza épica de la obra desciende, al final, a la llaneza de la crónica, y que, al esfumarse del escenario El Corazón del Cielo y los personajes del *Xibalbá*, la dosis de ingredientes maravillosos se hace más rara.

El tiempo

Desde el punto de vista del tiempo, el PV sólo es comparable en su concepción a la *Crónica general*, con la que tiene muchos aspectos en común. Como ésta, el PV arranca del Génesis y quiere abrazar toda la historia quiché, hasta la década de 1550.[18] Pero, como es natural, la brevedad del relato y los propósitos del narrador le imponen al tiempo del PV una reducción muy violenta, a la que contribuyen también los materiales tradicionales de que dispone para adaptar el autor. Como lo que importa a los propósitos del relato, y asi mismo del narrador, es probar que los indios fueron creados por Dios, al que todavía sus padres y caudillos veneraban en el Oriente; que la religión y los dioses aborígenes son un engaño del *Xibalbá*, y, por fin, que el pueblo quiché era el que tenía supremacía sobre todas las tribus de Guatemala,[19] el narrador no puede pararse en escrúpulos al manejar el tiempo. Los niveles temporales se desploman unos sobre los otros, se mezclan como las capas terrestres bajo la acción de los trastornos geológicos.

Ya indicamos antes que la acción es la que tiene prioridad en el PV. Lo que marcará el tiempo, pues, será la sucesión de los hechos y, a veces, esa borrosa distinción que hace el narrador entre "la oscuridad," "el amanecer," y "la palabra de Dios." La mayor parte del acontecer popolvújico discurre "en la oscuridad"; la llegada de los quichés y de las tribus a Guatemala, la fundación de Utatlán y la historia de sus señores, ocurren "en el amanecer"; el narrador escribe su historia "ya en la palabra de Dios, en el cristianismo." Las fechas no existen ni, a pesar de su terrible y cruel importancia, la conquista española; aunque si se menciona, como de paso, en tres ocasiones.[20] Otro gran ausente, a pesar de estar en el meollo y corazón del acontecer nativo, es el calendario indígena; aunque los nombres de *Hun Hunahpú* (Uno Señor), *Hun Batz* (Uno Mono), *Hun Camé* (Uno Muerte), etc., lo presuponen.

En general, la mente que ordena el tiempo del PV va de antecedente a consecuente; pero, obligada tal vez por su material, a veces trastorna ese orden. Así, cuando se adelanta a referir las hazañas de los Gemelos menores, antes de dar razón de su origen y antecedentes.[21] O, casi invariablemente, omite explicar los antecedentes de los actores secundarios y de aquellos que representan las fuerzas negativas. Siete Guacamaya, los Abuelos de los Gemelos, los Señores del *Xibalbá*, así como tantos otros personajes

que desfilan por las páginas del PV, parecen flotar en un tiempo inmóvil. Así, la Abuela *X-Mucané* preside todos los hechos de los Gemelos, y todavía alcanza a participar en la creación del hombre de maíz. Y los Señores del *Xibalbá*, no obstante su destrucción y humillación en la prehistoria, vuelven a intervenir en Tula por medio de un mensajero, para subrogar la imagen de Dios.

Hay, pues, en el PV un entrecruce de tiempos, que parece corresponder a la naturaleza e identidad de los personajes. El tiempo de Dios, del que participan como subordinadas las fuerzas que representan el bien y el mal, y el tiempo histórico y sucesivo del hombre. Es inevitable la observación que se desprende de aquí: la cosmología del PV es bíblico-cristiana. Bajo nombres y apelativos indígenas, los personajes que participan en su acción son la Trinidad cristiana, sus servidores los ángeles, y, en el bando antagónico, Lucifer y todos los ángeles orgullosos que Dios arrojó al Infierno. Empezamos a sospechar que lo que estamos leyendo no es, como afirman algunos modernamente, la Biblia Quiché,[22] sino una biblia adaptada para el uso y cristianización de los indios quichés.

El espacio

En general, el espacio está mejor definido en el PV que el tiempo. El escenario de la Creación se pinta solemnemente, como en la Biblia, silencioso y vacío. Sólo el cielo y la mar en absoluta quietud, frente a frente. Y los Creadores, "sobre las aguas, radiantes, envueltos en plumas de quetzal y raxón." El narrador es un gran efectista y, si no hubiera otros, este pasaje solo bastaría para probar que no está copiando ni trasmitiendo una leyenda tradicional. Está creando el ambiente propicio para que el dramatismo de la creación *ex nihilo* sea más efectivo. Y yo creo que le gana a la Biblia.

Pero, ya que uno va entendiendo al narrador, no le sorprende que de la mente divina surjan un cielo y una tierra de forma esférica.[23] Ni nos extraña que la tierra nueva que emerge por obra y gracia del Pensamiento creador no sean los valles y ríos, las montañas y cerros de la tierra quiché. Es, simple y llanamente, la tierra.

Nada nos dice el narrador, que sirva para identificar el lugar donde ocurrieron la creación del hombre de barro y la del de madera y, en consecuencia, el Diluvio y la rebelión de las cosas. Y he aquí un enigma para los hermeneutas del PV y para los antropólogos: los hombres de palo tenían, antes del descubrimiento del maíz, comales, piedras de moler, platos, tinajas, ollas, y dos animales domesticados: los perros y las gallinas (721-792). Pero, tal vez debamos atribuirlo todo al simbolismo del PV, porque estos utensilios domésticos y estos animales tienen el don de la palabra.

Uno empieza a sentirse más cómodo, cuando llega a la historia de la destrucción de Siete Guacamaya y de sus hijos, porque aparecen los primeros topónimos: los de los volcanes *Chikak, Hunahpú, Pekulyá, Ixcanul, Macamob* y *Huliznab*, y el del cerro *Meaván*. Los tres primeros volcanes están en las inmediaciones de la antigua capital de Guatemala, los dos siguientes en Quezaltenango y, el último, probablemente en Huehuetenango.[24] El *Meaván* o, como le llaman los indios actuales, *Chimeagua*, está cerca del Río Negro, en la Verapaz. El lugar de la acción sigue un poco borroso; pero, al menos, estamos en Guatemala. Un buen lugar para hacer turismo y, además, si fue el escenario de las acciones de los padres de los Gemelos, de los Gemelos y de los Señores del *Xibalbá*, un sitio equidistante del Infierno y del Cielo (1739-1750).

Pero, cuando los problemas que plantea el espacio del PV se toman inextricables, es cuando llegamos a lo que podría considerarse la creación del hombre quiché. Por un momento, uno se inclina a pensar que el suceso ocurrió en Guatemala, ya que la abuela *X-Mucané* — que ha sobrevivido a sus nietos — vuelve a intervenir, y ya que, aunque los quichés modernos lo han olvidado, en el pueblo mam de Colotenago se recuerda que el cerro *Paxil*, donde se descubrió el maíz, se encuentra en La Libertad, un municipio de Huehuetenango.[25] Pero, después, se queda perplejo cuando encuentra que, refiriéndose a los cuatro padres de los quichés, el narrador comenta: "diferentes eran los nombres de cada uno de ellos, cuando se multiplicaron allá en el Oriente" (5047-5050). Puesto que el narrador nos declara que desde este Oriente pasaron a Tula, a las Siete Cuevas (5249-5262), y desde Tula llegaron a Guatemala atravesando el mar, "aunque no está claro cómo cruzaron el mar" (5699-5700), entonces, ¿dónde situar ese vago y extraño Oriente? ¿Dónde esa Tula, que es el lugar de la confusión? ¿De qué mar se trata?

Respecto a dónde se hallaba Tula, lo descubrimos más adelante, en el curso de la narración, cuando se dice: ". . . 'la verdad es que *Tohil* era el nombre del dios de los mexicanos. *Yolcoat, Quetzalcoat* era su nombre al separarnos allá en su Tula, en Zuyua' . . . se decían unos a otros cuando les venía el recuerdo de sus hermanos mayores, menores, los mexicanos que amanecieron allá en México, como ahora se llama" (6073-6088). También el mismo relato parece darnos razón de dónde podía localizarse el Oriente, porque, a la muerte de los cuatro primeros padres quichés, sus herederos, "recordando las órdenes de sus padres" (7233-34), toman la determinación de visitar el Oriente, "el lugar de donde nuestros padres vinieron" (7241-42). Pero, lo que resulta desconcertante es que volvieran, "de hecho, a cruzar el mar"

(7273), porque — según la geografía fantástica del narrador —, ¿no era Tula la que se hallaba del otro lado del mar?

Nuestro desconcierto es aún mayor, cuando descubrimos, párrafos adelante, que es, en efecto, a Tula a donde han ido nuestros viajeros, ya que al volver de su viaje ultramarino, "trajeron la escritura de Tula" (7314-15). Entonces, ¿qué ha sucedido? ¿Es que los descendientes se olvidaron en el camino de las órdenes de sus padres? ¿O será que el enigmático Oriente es Tula? Pero ésto no tiene ningún sentido, primero, porque, si la Tula de que se trata está en México — como parece desprenderse del mismo relato —, es imposible que caiga al oriente de Guatemala. Y, segundo, porque, entonces, ¿en qué Oriente se multiplicaron los padres de los quichés y las tribus? ¿Cuál es el Oriente original donde se hablaba la misma lengua, y de dónde partieron a Tula?

Uno empieza a sospechar que la culpa de todo este galimatías está en la cabeza del narrador y que, desde luego, cualquiera que haya sido su identidad u origen, el hombre está trabajando por lo menos con dos niveles de tradiciones y, por lo tanto, con espacios irreductibles. Este tipo de embrollos, armados con el espacio, el tiempo y las tradiciones, le recuerda a uno ciertos bailes de moros y cristianos, en que el autor español teje su argumento sin respetar espacio, tiempo o fidelidad a la historia en que se inspiró.[26]

Lo mas probable, en el caso que nos ocupa, es que el narrador, al relatar la creación de los primeros padres quichés, al hablar del Oriente donde éstos se multiplicaron, y al referirse a Tula como el lugar de la confusión de las lenguas, estuviera pensando en el Paraíso bíblico, en el Oriente donde la tradición hebrea cree que se multiplicaron todos los hombres, y en la famosa Babel.

Pero el narrador del PV es menos ingenuo que los verdaderos "descendientes de Balam Qitzé," porque, mientras éstos no tienen empacho en decir:

> Los Sabios, los Nahuales, los jefes y caudillos de tres grandes pueblos y de otros que se agregaron . . . se vinieron de la otra parte del oceano, de allá donde sale el sol, lugar llamado *Pa Tulan, Pa Civan* . . . Ahora a veinte y ocho de septiembre de 1554 firmamos este testimonio en que hemos escrito lo que por tradición nos dijeron nuestros antepasados, venidos de la otra parte del mar, de Civán-Tulan, confines de Babilonia . . .[27]

El, que no firma ni declara su identidad, se limita a sugerirlo. El problema es, ¿a quién trataba de engañar el narrador del PV? ¿A los españoles, o a los indios? Porque, si algo demuestra el análisis del PV es que, quienquiera que lo haya escrito, se trazó lúcidamente un plan, combinó lo mejor que supo los materiales tradicionales con que contaba, y construyó con gran quehacer literario la obra que se propuso. ¿Por qué este hombre excepcional, a pesar de que casi cada detalle de su relato pone de manifiesto sus amplios conocimientos bíblicos y teológicos, se empeña en darle color nativo a su obra omitiendo deliberadamente toda mencion abierta de sus elementos cristianos? Los verdaderos indígenas, "los primogénitos de *Cavikib*," "los descendientes de *Balam-Qitzé*," entre los cuales está Juan de Rojas Qicab, Juan Cortés Qicab, Christóbal Fernández Nihaib y tantos otros,[28] están convencidos de que las tres naciones quichés son "descendientes de Israel," "hijos de Abraham y de Jacob," y que Civán-Tulán está en los "confines de Babilonia";[29] pero ni siquiera se les ocurre que esto le reste "autenticidad" a su testimonio, ni dudan que lo que están escribiendo sea "lo que por tradición nos dijeron nuestros antepasados." ¿Por qué el narrador del PV usa de tantas cautelas y ocultamientos? ¿Por qué se esconde él mismo en el anonimato?

Las fuentes del PV

Los razonamientos mediante los cuales Recinos concluye que el PV debió redactarse entre 1554 y 1558 son suficientemente sólidos y aceptables.[30] Según esto, la obra se escribió entre los treinta y treinta y cuatro años después de la conquista de Guatemala por Alvarado, probablemente alrededor de la época en que murió Fr. Domingo de Vico, en que fue desterrado a Yucatán Fr. Francisco de la Parra, en que se proclamó como señor de Castilla a Don Felipe II, en que apareció la primera *Doctrina Cristiana*, que tanta agitación produjo en el reino de Guatemala.[31] Para entonces, ya estaba bien avanzada la redacción de lo que habría de llamarse después *Anales de los cakchiqueles* o *Memorial de Sololá*, y ya se habían escrito la *Historia de los Xpantzay de Tecpán Guatemala*, el *Título de los zotziles y tukuchées*, el *Testamento de los Xpantzay*, y el *Título de Totonicapán*.[32] Cada uno de estos documentos tiene un autor bien identificado, o bien, su contenido histórico-tradicional está respaldado por los señores y principales que constituían la nobleza indígena de aquella época. Todos, y cada uno de estos documentos, tienen numerosas afinidades con la última parte del PV, sobre todo, en lo que concierne a la venida de Tulán, al paso del mar, y al relato de varios acontecimientos históricos; pero ninguno, absolutamente ninguno, delata el menor rastro de la vasta y pintoresca mitología subyacente y declarada en el PV. Y lo mismo puede afirmarse del resto de documentos y crónicas indígenas que se escribieron a partir de 1558.[33]

Entonces, ¿en qué fuentes, a las que no tuvieron acceso los señores y principales de los quichés y de los cakchiqueles, se inspiró el narrador del PV? Porque es evidente que nadie, absolutamente ninguno de los depositarios autorizados de la tradición, excepto él, pudo consultarlas. Y digo deliberadamente "ninguno

de los depositarios autorizados de la tradición," porque, si bien es verdad que ningún documento indígena de autenticidad rubricada por el autor o autores hace referencia a la compleja mitología del PV, en cambio, sí hay evidencias de que los frailes — dominicos, por lo menos — estaban en antecedentes de todas o casi todas sus historias.

Al decir lo anterior, estaba pensando en el obispo de Chiapas, Fr. Bartolomé de las Casas, que abandonó América para marcharse a España, de la que nunca volvió, en 1547.[34] El infatigable teólogo y polemista escribió, según ha probado O'Gorman,[35] su *Apologética historia* entre los años de 1553 y 1559. Es la única, absolutamente la única fuente contemporánea al PV que refleje, en cierto modo, los datos contenidos en dicha obra.[36] Pero lo impresionante, lo verdaderamente valioso de su testimonio, es que Las Casas tuvo noticia de las tradiciones contenidas en el PV *antes* de que su autor las recogiera en un libro, *antes* de que el autor las "tradujera" al quiché y nos las trasmitiera falsificadas.

Las Casas distingue muy claramente entre *la historia* del origen de los quichés y *las creencias* de los indios que poblaban la Verapaz. Dice refiriéndose a la primera, en nuestra versión abreviada:

> El pueblo más poderoso . . . en muchas leguas de circuito de lo que nosotros llamamos Guatimala . . . era el reino de Ultlatlán. Este reino *tuvo origen* de esta manera: que vinieron cuatro hermanos de hacia la provincia de la Nueva España, y así parece por los ídolos y dioses que adoraban, y por decir que vinieron de las Siete Barrancas, puesto que difieren ambos lenguajes, si no es en algunos vocablos, por lo cual *dicen algunos viejos* que fueron ambas una los tiempos pasados . . . De los cuatro hermanos, el mayor fue no de tanto talento como los otros . . . y por esto no trató de mandar ni señorear. El siguiente y mayor de los tres tuvo dos hijos, y para estos dos hijos procuró el señorío, y *dejadas muchas cosas que desta historia cuentan*, finalmente acaeció que, de los hijos de aquel segundo hermano, el padre constituyó por señor supremo que le sucediese inmediatamente al uno, [y al] otro que fuese como electo para serlo después que muriese aquél . . . Aquel rey supremo tenía ciertos varones principales de consejo, los cuales tenían cargo de la justicia y determinaban lo que se debía hacer en todos los negocios. *Dicen hoy los indios que lo vieron* que . . . éstos veían los tributos que del reino se recogían . . . Estos cuatro no tuvieron doseles, sino los cuatro que descendían del supremo . . . señor. El rey tenía cuatro doseles de plumas muy ricos, el uno encima del otro . . . El electo rey tenía tres doseles, y los otros dos, cada uno dos . . . Crecieron mucho multiplicándose los de Ultlatlán, que llegó su gente a poblarse de muchos vecinos buenas quince leguas, y de allí enviaron gente de armas que guardasen las fronteras, como en Totonicapa y Quezaltenango y Estlauaca y Esquinze y Zacoalpa . . . a todas las cuales pusieron propósitos y tenientes del señor . . . Había en este reino de Ultlatlán ciertas cabezas de linajes y familias nobles. . . . que llamaban la gran casa [Nihaib] . . . Cresció siempre aqueste reino de Ultlatlán . . . hasta que vinieron a él los españoles . . . La señal de la superioridad del rey de Ultlatlán sobre los otros es tener horadadas las narices . . .[37]

Nada fuera de lo común, por consiguiente, de lo que narran las crónicas indígenas y de lo que debían recordar los viejos del tiempo de Las Casas: que los quichés venían de México, de las Siete Barrancas; la historia de los cuatro caudillos y de sus hijos; las guerras de los quichés y la situación de sus marcas, y, por fin, la historia de sus señores y de sus casas y, tal vez, sus genealogías. Esta era *la historia del origen de los indios quichés*, cuando Las Casas la recogió hacia 1547.

Otra cosa enteramente distinta son *las creencias* de los indios que poblaban Tezulutlán, tierra a la que "el rey nuestro señor, siendo príncipe, mandó que se nombrasen de la Vera Paz."[38] Estas creencias — nos subraya Las Casas — fueron habidas sólo por la diligencia de "nuestros religiosos de Santo Domingo," quienes, "escudriñando . . . más que ningunos otros [los franciscanos, sin duda] y mejor diré que ninguno otro, *porque allí ninguno ha entrado sino ellos* . . ., me lo han dado *por escripto*."[39]

He aquí *las creencias* sobre las cuales *sólo* los dominicos tenían noticia, y de las cuales *sólo ellos* habían sacado una relación "escripta":

> Primero . . . quiero tocar *la opinión* que tenían de la creación, y también del diluvio . . . De la creación, pues, tenían *esta opinión*: decían que antes della ni había cielo ni tierra, ni sol, ni luna, ni estrellas. Ponían que hobo un marido y una mujer divinos, que llamaron *Xchel* y *Itzamná*. Éstos habían tenido padre y madre, los cuales engendraron trece hijos, y que el mayor, con algunos con él, se ensoberbecieron, y quiso hacer creaturas contra la voluntad del padre y madre; pero no pudieron, porque lo que hicieron fueron unos vasos viles de servicio, como jarros y ollas y semejantes. Los hijos menores, que se llamaban ***Huncheven*** y ***Hunaham*** [equivalente de Hun Hunahpú], pidieron licencia a su padre y madre para hacer criaturas; concediéronsela, diciéndoles que saldrían con ello porque se habían humillado. Y así, lo primero hicieron los cielos y planetas, fuego, aire, agua y tierra; después dicen que de la tierra formaron al hombre y a la mujer. Los otros, *que fueron soberbios* . . . fueron al infierno lanzados. Todos los oficiales ingeniosos . . . veneraban . . . a aquellos hijos menores llamados ***Hunchevén*** y ***Hunaham***. . . aunque los veneraban *por hombres divinos*, pero no eran tenidos por el dios común y superior de todos, que ellos . . . nombraban *Cavovil* . . .
>
> Tenían *opinión y aun creencia* que había en la otra vida infierno y que había tormentos en él; llamábanle el lugar de los muertos . . . y en . . . Guatimala se llama *Chixibalbá* . . . Afirmaban . . . que una [boca] estaba en un pueblo de la Vera Paz . . . y que la había tapado aquel diablo llamado *Exbalanquén* . . . *Creían* que había espíritus o ángeles buenos y malos, aunque no por el nombre que nosotros los tenemos . . .

> Había entre ellos *noticia* del diluvio y de la fin del mundo, y llámanle *Butic*, que es nombre que significa diluvio de muchas aguas y quiere decir juicio. Y así *creen* que está por venir otro *Butic* . . . en el cual han de reñir todas las creaturas, en especial las que sirven al hombre, como son las piedras donde muelen su maíz o trigo, las ollas, los cántaros, dando a entender que se han de volver contra el hombre . .
>
> *Tienen* que de ciertas personas que escaparon del diluvio se poblaron aquellas sus tierras, y que a uno llamaban el gran padre y gran madre; *quieren algunos decir* que así llamaban a Dios, pero parece que debían atinar a Noé y a su mujer Vesta . . .[40]

Los elementos esenciales del PV ya se hallan aquí, aunque, como es natural, muy resumidos y sin el orden y literaria disposición que les daría más tarde el anónimo autor. Pero el testimonio de Las Casas demuestra que unos diez años antes, por lo menos, que se escribiera la obra, ya existían antecedentes escritos del PV en poder de los religiosos dominicos. El hecho, además, de que las creencias relativas a la Creación y al Diluvio fueran propias de los indios verapacenses explica ampliamente por qué ni los cakchiqueles ni los quichés hicieran mención de ellas en sus crónicas y papeles.

El PV, por lo tanto, constituye una síntesis de elementos dispares. Aparte de las creencias verapacenses y de las tradiciones quichés, es posible que reúna creencias procedentes de otros lugares. La historia de *Xquic* y el relato del descubrimiento del maíz, para mencionar sólo dos, son otras de tantas fábulas apócrifamente quichés.

Es muy difícil, por consiguiente, continuar sosteniendo que hubo varios autores del PV, y que estos autores eran nativos quichés. El bien concebido y lúcidamente ejecutado plan de la obra desmiente la primera teoría; la deliberada reducción a la unidad de tantas tradiciones distintas hace prácticamente imposible la segunda.

El contenido del PV, su ejecución literaria y el propósito apologético de toda su máquina, indican que el autor tuvo acceso a los "escriptos" producidos por los primeros misioneros dominicos que cristianizaron la Verapaz; que era un humanista nada vulgar, y que, sin duda, era un teólogo y un religioso él mismo. Del PV tal vez no pueda decirse con propiedad que es un fraude literario; pero, desde luego, puede afirmarse que es apócrifamente indígena. Ximénez recuerda que Fr. Domingo de Vico,

> . . . en la primera parte, capítulo 101 de su *Teología de Indios* . . ., habiendo visto algo de aquestas historias, sus tradiciones y ritos y hasta la circunsición, en un exhorto que allí les hace en su misma lengua, para que sigan el culto del verdadero Dios, les dice que a éste es a quien sus antepasados, los del Pueblo de Dios, adoraron; y que a éste deben adorar ellos como descendientes de aquellos . . .[41]

Esta es la tesis, la idea que atraviesa de parte a parte el PV.

Conclusiones

Resumiendo todo lo dicho hasta aquí, las "historias" del PV están inspiradas en fuentes tradicionales heterogéneas. Las dos que se han podido identificar con seguridad son la fuente verapacense y la quiché. La primera se reduce a tradiciones orales que recogieron los misioneros dominicos entre las gentes que poblaban la Verapaz, antes de 1547, fijándolas ellos "por escripto." La segunda pudo perfectamente ser una crónica quiché, como el *Título de Totonicapán* o el *Memorial de Sololá*, ahora extraviada.

El hecho de que el PV constituya una fusión deliberada de tradiciones dispares descalifica a la obra como depósito auténtico de las tradiciones quichés y, por lo tanto, lo transforma en un libro apócrifo. La autenticidad última y la fidelidad con que el autor recogió y reprodujo sus fuentes resultan, también, sumamente cuestionables. A este respecto, sin embargo, habrá que suspender el juicio definitivo hasta que sea posible confrontar el PV con sus fuentes. Pero, a juzgar por la versión que da Fr. Bartolomé de las Casas de las creencias verapacenses, se puede anticipar que las "historias" del PV relativas a la Creación y al Diluvio, a *Vucub Cakix* y sus hijos, y a todos los miembros de la familia *Hunahpú*, están enteramente mixtificadas. Como depósito fidedigno de las tradiciones indígenas en general, el PV, por lo tanto, no merece confianza. Por el contrario, todo parece indicar que es un depósito fraudulento.

Si el PV no es quiché, tampoco su autor. Para escribir la extensa primera parte de sus "historias," hasta la creación del hombre quiché, tuvo que consultar las fuentes verapacenses. A éstas, al parecer, sólo tenían acceso los dominicos y, por eso, todas las crónicas cakchiqueles y quichés contemporáneas al PV las ignoran. El anónimo autor del PV, por lo tanto, debió ser algún religioso de Santo Domingo. Lo corroboran así la tesis apologética de la obra, los vastos recursos narrativos del autor, las nociones cosmológicas y teológicas que revela. Es erróneo, por consiguiente, creer que en el PV sólo hay "influencias" bíblicas y cristianas.[42] Tal creencia supone que el PV es un producto nativo. El PV, al contrario, es un producto enteramente cristiano-europeo. Si tiene que hablarse de alguna clase de influencias, habrá que hablar de influencias nativas.

Todas las especulaciones, hipótesis e, inclusive, afirmaciones de que el PV se deriva directamente de fuentes indígenas pictográficas son absolutamente apriorísticas y fantásticas. Y el mismo carácter tiene la

noción, universalmente aceptada, de que el P. Ximénez descubrió el texto del PV en Chichicastenango, donde los indios lo habían tenido oculto por 150 años.[43] Como obra que era de frailes, los religiosos tenían de ella amplio conocimiento e, inclusive, opinaban que era muy conforme a la fe cristiana. Su presunto descubridor, Fr. Francisco Ximénez, es quien empezó a verla como "obra del diablo." Por eso explica, en el preámbulo al texto bilingüe que se conserva en Chicago, que se tomó el trabajo de transcribir y traducir el texto:

> . . . para desengañar a algunos a quienes he oydo hablar de esta materia, que, o ya sea *por no saber la lengua* o porque lo han oydo en relación adulterada de boca de otro, juzgan destas historias ser cosa muy conforme a razón y a nuestra Santa Fee, como yo mesmo lo he oydo de boca de un religioso grave que, a no estar yo enterado ya por haberlo visto y leydo, me persuadiera al mesmo su dictamen por la grande autoridad de su persona y de las personas que me refirió habérselo así dicho . . .[44]

En otras palabras, que el texto original del PV nunca estuvo en Chichicastenango ni en el poder exclusivo del P. Ximénez. De lo contrario, ¿cómo habrían podido malinterpretarlo "por no saber la lengua" esos "algunos" de quienes habla Ximénez?

Final y rotundamente, lo que mis reflexiones demuestran es que el PV ha sido más "usado" que "estudiado." Y es una obra que merece ser estudiada, no como el "compendio de los mitos, leyendas e historias de El Quiché," no como "un tesoro de información etnográfica [que] . . . fundamentalmente . . . aborigen . . . expresa y documenta las experiencias históricas del más grande y poderoso de los pueblos mayas de Guatemala," no como "una de las mejores introducciones a la cultura que lo produjo," porque nos dé "una visión de la civilización de Mesoamérica, más clara que ninguna otra fuente que conozcamos";[45] sino como uno de los más grandes y más extraños poemas épicos que ha producido el mestizaje en nuestra América hispana.

René Acuña
Centro de Estudios Mayas

Centro de Estudias Mayas
Universidad Nacional Autónoma de México

NOTAS

[1]Scherzer, *Mitteilungen über die Handschriftlichen Werke des Padre Francisco Ximenez in der Universitäts-Bibliothek zu Guatemala*, Viena, 1856.

[2]Brasseur, *Popol Vuh. Le Livre Sacré et les mythes de l'antiquité américaine avec les livres héroiques et historiques des Quichés*, Paris, 1861.

[3]Brinton, "The Abbé Brasseur and his Labors," *Lippincott's Magazine* (o *MacBride's Magazine*), I (1868): 83.

[4]Brinton, *Aboriginal American Authors* . . ., Philadelphia, 1883, pp. 33-34.

[5]Carmack, *Quichean Civilization* . . ., Berkeley: University of California Press, 1973, pp. 24-28.

[6]Edmonson, *The Book of Counsel* . . ., New Orleans: Tulane University, MARI, Pub. 35, 1971. Para comodidad de mi audiencia, he traducido al español todos los textos ingleses que cito.

[7]Edmonson 1971: xi.

[8]Sin pretender haberlas recogido todas, éstos son los pasajes en que interviene el autor, directamente: 3-9, 45-52, 95-96, 103-104, 889-90, 963-66, 1159-60, 1350-54, 1487-88, 1665-88, 1859-60, 2174, 2200-02, 2419-21, 2567-72, 3863-70, 4123-36, 4525-28, 4591-4614, 4693-4711, 4803-10, 5041-46 ("la raíz de nosotros los quichés"), 5111-16, 5145-5216, 5905-12, 6141-44, 6369-74, 6939, 7663-66, 8103-4, 8357-58, 8431, 8463-70, 8501-2, 8529-30, 8579-84; indirectamente: 146-150, 708-12, 809-10, 815-20, 860-84, 957-62, 1122-32, 1157-58, 1241-44, 1327-32, 1345-49, 2103-33, 2171-75, 2281-84, 2420, 2885-96, 3713-17, 3888-92, 3930-34, 4247-51.

[9]Edmonson 1971: xiii-xiv.

[10]Recinos 1953: 11.

[11]Ver Brasseur 1861.

[12]Edmonson 1971: versos 185-88. *Huracán*, como opuesto a *Cabracán*, parece expresar — según el pensamiento del narrador — la unidad de principio frente a la multiplicidad. El narrador olvida — o nunca supo — que *Gucumatz* era la traducción quiché del nombre náhuatl *Quetzalcóatl*. Por eso, si *Gucumatz* es el nombre simbólico o metafórico de los Creadores, ¿cómo puede decirnos, entre los versos 6073-88, que *Quetzalcóatl* era el nombre que recibía *Tohil*, el suplantador del Creador, en Tula?

[13]Edmonson 1971: xii.
[14]Recinos 1953: 10.
[15]Edmonson 1971: xiv.
[16]*Ibid.*
[17]Ver Goubaud Carrera, "Problemas etnológicos del Popol Vuh . . .," *Antropología e Historia de Guatemala*, I-1, 1949; Contreras, "Temas y motivos bíblicos en las crónicas indígenas de Guatemala," en *Antología de crónicas indígenas*, Guatemala: Editorial Universitaria, 1974, pp. 3-28.
[18]Como la *Crónica general*, el PV está constituido por un gran número de "cantares."
[19]La presunta supremacía de los quichés sobre las demás tribus es una de las tesis que sostenían los dominicos frente a los religiosos de San Francisco. Los franciscanos creían que la supremacía correspondía a los cakchiqueles. En esta controversia fincaban cada una de ambas órdenes religiosas ciertas preeminencias jurídicas y privilegios reales.
[20]Edmonson 1971: versos 8409-15, 8495-6.
[21]Edmonson 1971: versos 1667-74.
[22]Este concepto es común entre los historiadores y estudiosos guatemaltecos, quienes, haciendo triunfar de manera póstuma e irónica la tesis dominica, han conseguido que el PV se declare, por decreto presidencial de 30 de mayo de 1972, "Libro Nacional de Guatemala." Ver Ximénez 1973: 5, edición de Estrada Monroy.
[23]Edmonson 1971: versos 256-60. *X-colo vi ri cah, x-colo naipuch uleuh chupam ha*, dice el texto quiché.
[24]Edmonson 1971: 36.
[25]Ver Valladares 1957: 196-200; 240-241.
[26]Ver Acuña, "Ystoria de Moros de Dabid y Amón," *La Palabra y el Hombre*, XXXVI (1965): 693-695.
[27]Recinos 1950: 215, 241.
[28]Ver Recinos, *Crónicas indígenas de Guatemala*, Guatemala: Editorial Universitaria, vol. 20, 1957.
[29]Recinos 1950: 216, 241.
[30]Recinos 1953: 29-30.
[31]Recinos 1950: 144-145.
[32]Ver Recinos 1950, y 1957.
[33]Ver Recinos 1957; Gall 1963; Acuña 1968.
[34]Ver O'Gorman, "La *Apologética historia*, su génesis y elaboración, su estructura y su sentido," en Las Casas 1967: xxiii, lxxxix.
[35]"Probar" es demasiado. O'Gorman (*o. cit.*, pp. xxi-xxxvi) lo llama "Nuestra hipótesis."
[36]Fray Gerónimo Román (*Repúblicas de Indias*) repetirá los datos en 1575, pero están tomados de Las Casas. Ver Ximénez 1929, I: 56; Las Casas 1967, I: 650.
[37]Las Casas, 1967, II: 499-501. Los subrayados son míos.
[38]Las Casas, 1967, II: 504. El texto de la Cédula, mediante la cual el rey cambió el nombre de la Tierra de Guerra por el de Verapaz (15 de enero de 1547), puede verse en Ximénez 1929, I: 469-70.
[39]Las Casas 1967, II: 515. Ver, también, la pág. 524. Los subrayados son míos.
[40]Las Casas 1967, II: 504-507. Los subrayados son míos.
[41]Ximénez 1929, I: 5.
[42]Ver Contreras 1974.
[43]Ver Recinos 1953: 14-15; Carmack 1973: 24-28.
[44]Ximénez 1973: 10.
[45]Edmonson 1971: xiv.

Autores Citados

ACUÑA, René

1965 "Ystoria de Moros de Dabid y Amón," *La Palabra y el Hombre*, XXXVI: 689-745.

———

1968 "Título de los Señores de Sacapulas," *Folklore Américas*, 28, Los Angeles.

BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Etienne

1861 *Popol Vuh. Le Livre Sacré et les mythes de l'antiquité américaine avec les livres héroïques et historiques des Quiches*, Paris.

BRINTON, Daniel G.

1868 "The Abbé Brasseur and his Labors," *Lippincott's Magazine* (o *MacBride's Magazine*), I: 79-86.

———

1883 *Aboriginal American Authors and their Productions*, Philadelphia.

CARMACK, Robert M.

1973 *Quichean Civilization. The Ethnohistoric, Ethnographic, and Archaeological Sources.* Berkeley: University of California Press.

CONTRERAS R., J. Daniel

1974 "Temas y motivos bíblicos en las crónicas indígenas de Guatemala," *Antología de crónicas indígenas*, Guatemala: Editorial Universitaria, pp. 3-28.

EDMONSON, Munro S.

1971 *The Book of Counsel: The Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala*, New Orleans: Tulane University, M.A.R.I., Pub. 35.

GALL, Francis

1963 *Título del Ajpop Huitzitzil Tzunún*, Guatemala: Centro Editorial "José de Pineda Ibarra," Ministerio de Educación Pública.

GOUBAUD CARRERA, Antonio

1949 "Problemas etnológicos del Popol Vuh: Procedencia y lenguaje de los quichés," *Antropología e Historia de Guatemala*, 1-1.

LAS CASAS, Fr. Bartolomé de

1967 *Apologética historia sumaria*, 2 vols., México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM. Edición preparada por Edmundo O'Gorman, con un estudio preliminar, apéndices y un índice de materias.

O'GORMAN, Edmundo

1967 Ver Las Casas 1967.

RECINOS, Adrián

1950 *Memorial de Sololá. Anales de los cakchiqueles. Título de los Señores de Totonicapán.* México: FdeCE, Biblioteca Americana.

———

1953 *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché.* México: FdeCE, Biblioteca Americana, 2a. ed.

———

1957 *Crónicas indígenas de Guatemala*, Guatemala: Editorial Universitaria, vol. 20.

ROMAN, Fr. Gerónimo (agustino)

1897 *Repúblicas de Indias, Idolatría y Gobierno en México y Perú antes de la Conquista*, 2 vols., Madrid: Colección de libros raros o curiosos que tratan de América.

SCHERZER, Karl

1856 *Mitteilungen über die Handschriftlichen Werke des Padre Francisco Ximenez in der Universitäts-Bibliothek zu Guatemala*, Viena.

VALLADARES, León A.

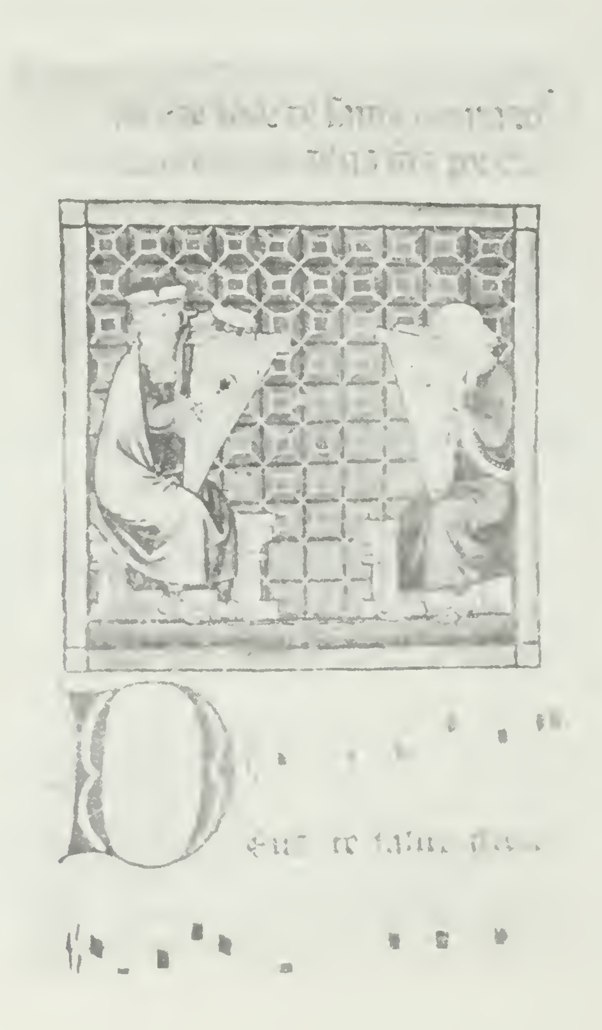
1957 *El hombre y el maíz. Etnografía y etnopsicología de Colotenango*, México: B. Costa-Amic, Editor. 2a. ed.

XIMENEZ, Fr. Francisco

1929 *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala, de la Orden de Predicadores*, t. I, Guatemala: Biblioteca "Goathemala," vol. I. Ed. de J. Antonio Villacorta C.

———

1973 *Popol Vuh. Empiezan las historias del origen de los indios de esta provincia de Guatemala*, Guatemala: Ed. "José de Pinera Ibarra," Ministerio de Educación. Edición facsimilar del manuscrito que se conserva en la Newberry Library de Chicago. Paleografía de Agustin Estrada Monroy.



The Fifth Horseman, José Antonio Villarreal. Doubleday & Co. Inc., New York, 1974.

Autores chicanos, influidos por las narraciones de sus abuelos y padres han creado obras que aluden a la Revolución Mexicana. La novela chicana tiende a describir sus consecuencias en los Estados Unidos. Varios autores la consideran con razón, como la causa directa de su presencia en este país. José Antonio Villarreal en *Pocho* y Richard Vásquez en *Chicano* aluden a la Revolución como una de las razones por qué Juan Rubio y Héctor Sandoval, protagonistas de sus novelas, emigran al Norte. Sin embargo, existe un vacío de novelas chicanas que traten del período de antes y durante la Revolución. Falta, además, la gran epopeya de la emigración hacia el Norte, en el que miles que hicieron el viaje tardaron un año o más en llegar a la frontera.

La novela *The Fifth Horseman* enfoca dos de estos tres temas. El narrador con ojo de observador histórico relata la historia en tercera persona a través de un prólogo y tres libros. El prólogo es un acto de preparación. Introduce al héroe, Heraclio Inés, símbolo del "super macho," con los compañeros de su vida: la muerte, la violencia y la mujer. Al igual que los murales de Orozco estos tres elementos se combinan en un comentario de lo grotesco de la Revolución.

"Hacienda de la flor" constituye el primer libro. El autor quiere mostrar la relación patrón-peón existente antes de la Revolución. No obstante, fracasa en su intento. Lo que pinta es una situación idealizada. Caracteriza a don Aurelio Becerra como un patrón que simpatiza con la situación de los peones. Además, el autor escoge a los Inés, que se manifiestan como una familia privilegiada. Ellos no son representativos de los millones de peones-esclavos que sufrían bajo el régimen de Porfirio Diaz. El argumento gira alrededor de estas dos familias, la rica, los Becerra y la favorita de ellos, los Inés. Ambas mal ejemplo de lo que el autor pretende presentar.

Aunque Heraclio Inés insiste en que es peón-esclavo, no lo es. En Heraclio el autor presenta un personaje perfecto, intocable y por lo tanto inhumano. Personas como Antonio Rivera, David Contreras, Ysabel Pulido, Xóchitl, que muestran faltas y lacras humanas, son los verdaderos representantes de las masas oprimidas, pero a ellos les otorga una posición de personajes secundarios.

Bajo la aparente tranquilidad de este ambiente idealizado nace Heraclio Inés. Es bautizado por la muerte de su madre, nombrado en honor de un bandido, y condenado por una bruja a una vida de rebeldía. A través del libro segundo Heraclio se siente inclinado a sublevarse contra la autoridad. Manifiesta su inquietud primero contra Juan Vásquez, contador ambicioso de la hacienda, luego con su hermano mayor Teodoro Inés, defensor del orden tradicional. Heraclio rompe con las normas del orden social. Logra que el patrón lo acepte como su propio hijo y sucede que Heraclio se enamora de Carmen Becerra, ¿Quién lo hubiera imaginado, un peón-esclavo acostándose con una dama de la alta sociedad? Pues un día, tratando de demostrar, con la cooperación de Carmen, su machismo, son descubiertos en juegos amenos por Juan Vásquez a quien Heraclio asesina. Sólo le queda una alternativa y como buen proscrito héroe romántico huye a las montañas. Allí se encuentra con Ysabel Pulido, emblema del creciente movimiento revolucionario y el verdadero intelectual político que encabezaba la resistencia del pueblo con racionalidad y no la emoción espontánea.

El segundo libro, "The Campaign," se inicia con la muerte de Ysabel Pulido. Muere en su sueño y con él desaparece el refrenamiento que quizá hubiera dado a la Revolución. Se destacan en este libro los tipos que luchan durante los años más crueles. La Revolución pervierte a los hombres; permite que los instintos humanos dominen sus acciones. El narrador declara a Villa un paranoico y monomaníaco; Rodolfo Fierro es un sádico asesino psicopático. El odio y la envidia corrompen a David Contreras que viola y mata a sus prójimos. Heraclio Inés es el único que se mantiene cuerdo en la gigantesca bola violenta que parece consumir todo a su paso.

"Los Desgraciados" forma el tercer y último libro de la novela. Con la muerte de Xóchitl, el asesinato de su esposa Marcelina y su hija por David Contreras, Heraclio se encuentra solo y agotado de ver a su familia y compatriotas morir. El narrador por primera vez se dirige específicamente a las masas que han luchado, matado, fornicado, muerto y perdido todo, aún la gracia de Dios, en la Revolución. Estos son los desgraciados que al fin se unen con los civiles, la gente a quien más han dañado. Todos ellos acuden al Norte. Heraclio Inés, aunque hubiera podido casarse con Otilia, a quien siempre quería, o con Carmen, dueña de la Hacienda de la Flor, emigra al Norte.

Estructuralmente la novela está bien construida. El prólogo plantea un momento clave en la vida de Heraclio Inés; el primer libro explica cómo llegó a ese momento; el segundo amplifica los acontecimientos de la Revolución y el último da el desenlace. El autor usa personajes verdaderos como Villa, Orozco, Carranza, etc., se refiere a hechos del pasado, del futuro y los relaciona con un lenguaje apropiado a los personajes y al momento histórico, creando un conjunto artístico y verosímil. A pesar de que, por razones anteriormente señaladas, falla en su intento de narrar la historia del peón-esclavo, Villarreal por primera vez relata el trastorno de 1910 desde la perspectiva del chicano. La novela es el primer esfuerzo chicano sobre la Revolución mexicana y con él Villarreal ha abierto la puerta a nuevos temas y establecido otro nexo directo entre la literatura chicana y la mexicana.

Alejandro Morales

University of California, Irvine

Rodolfo Santana. *Barbarroja: Nuevo viaje a las regiones equinocciales.* Caracas: Monte Avila, 1971.

Rodolfo Santana fue uno de los iniciadores del teatro "marginal" venezolano, un teatro que sirve a las necesidades de expresión de los sectores sociales más bajos de su país. Para Santana la función del teatro es de compromiso social. La pieza *Barbarroja* (1971) es una obra en la que se nos presenta una problemática que no sólo atañe al país venezolano, sino que también a los demás países latinoamericanos. En la obra se da el proceso de opresión al que se ve sometido el pueblo, irónicamente llamado Barataria: dictadura, muerte del dictador, llegada de un poder imperialista al estar el país en estado de anarquía, conquista económica, política y cultural, nombramiento de dictadores títeres movidos por los representantes del imperio, y resurrección de ellos para continuar la opresión del pueblo conquistado con meros propósitos de explotarlo.

Barbarroja es un ejemplo de teatro dentro del teatro. Son White y Black personajes "superfluos" pertenecientes a una sociedad en decadencia. Cada uno de ellos representa una posición antitética que al ser representada nos da el drama de Barataria. El tono de la presentación es un tono irónico — retocado con un humor muy latinoamericano. La sátira se hace más cortante conforme se desarrolla el drama, llegando en ocasiones a lo grotesco. En otras palabras, el drama se torna más y más barroco, no sólo en cuanto a su lenguaje y sátira, sino también en sus aspectos escenográficos. Encaja en lo grotesco del segundo acto la resurrección del dictador Juan Grande. Vemos aquí algo que recuerda al primer teatro de Santana que se caracterizaba por sus piezas de ciencia ficción.

La efectividad apelativa de la obra se logra mediante un acercamiento temporal que va de la representación de una crónica apócrifa hasta una realidad en la que se actualiza la realidad hispanoamericana. *Barbarroja* recuerda al teatro épico de Brecht; los comentarios de White y Black rompen la realidad representada en los sectores espaciales o escenas de Barataria para llevarnos a su realidad, aunque al final de la obra, al intervenir ellos en la acción de Barataria, permiten el acercamiento del oyente, semejante al que se tendría en un drama tradicional.

La obra de Santana es una pieza ambiciosa, y en mi opinión, bien lograda. El contenido "comprometido" está dispuesto efectivamente en la totalidad de la obra. En cuanto a la técnica: el fundido para pasar de un nivel de representación a otro, el uso de diapositivas, y las técnicas cinematográficas como la acción en retroceso, aunque no representan innovaciones técnicas originales, están bien integradas en la unicidad de la obra.

Jorge Martínez

University of California, Irvine

REVISTA IBEROAMERICANA

órgano del instituto internacional
de literatura iberoamericana

Patrocinada por la Universidad de Pittsburgh

Vol. XLI — Enero-Marzo de 1975 — Núm. 90

SUMARIO

Suscripciones y canje: 274 Crawford Hall,
University of Pittsburgh, Pittsburgh, Penn. 15260, U.S.A.

Suscripción anual Estados Unidos y Europa, 10 dólares.
América Latina, 3 dólares.

Número simple, 2 dólares. Número doble, 5 dólares.



Creative Series

No. 1—floricanto en aztlán is a collection of Alurista's earliest one hundred poems, 1968-1969. (Stock Depleted)

No. 2—The Gypsy Wagon—Un sancocho de cuentos sobre la experiencia chicana compiled and edited by Armando Rafael Rodriguez. This collection features the unpublished short stories of a group of young authors whose work reflects a variety of situations and experiences which Chicanos face. Each author uses different approaches and styles; together they compose a unique sancocho de cuentos Chicanos. ($7.25 cloth, $3.95 paper)

No. 3—Chicano Poetry Anthology, 1968-1973 is a collection of Chicano poetry from various sources and authors. The publication, in process, will be one of the broadest and most diverse collections of Chicano poetry available. The anthology will reflect representative samples of a cross section of structural and thematic literary types and of geographical areas. (Forthcoming)

No. 4—HechizoSpells is a collection of Richardo Sanchez' poems, articles and stories. His literature is broad in its range and has depth in the experience it translates. His literary expression is deeply rooted in a language consciousness: elements fuse and form more than words, rather images of his cultural and linguistic world view. His language is fluid and strong reflecting an experience both harsh and tender. Ricardo Sanchez is a poet / philosopher who comments on the human condition. His Hechizos are "words & hopes / within soulmind." (publication date: Fall 1975)



Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

Volumen V | Noviembre de 1974 | Número 1

ÍNDICE

(Precio de números atrasados: $3.00 dólares)

